বেতারনাটক রচনারীতি

পিতামাতার শ্রীচরণে নিবেদিত গ্রন্থখানি
আমার সহধর্মিনী
শ্রীমতী বিজয়া সরকারের করকমলে
তুলে দিলাম।

বেতারনাটক রচনারীতি

লেখকের নিবেদন

বেতারনাটক স্টুডিও-নির্ভর এক শ্রুতিসর্বস্ব নাট্যকলা, অভিনীত হয় শব্দমঞ্চে। দৃশ্যতার সঙ্গে আশৈশব পরিচিত নাট্যকারগণ অভ্যস্ত শিল্পরীতির উপযোগিতা বেতারনাটক রচনায় প্রয়োগ করতে পারেন না, তাঁদের রচনায় দুর্বলতা এত বেশি চোখে পড়ে যে আমূল সংশোধন ব্যতীত সে সব প্রযোজনার উপযোগী হয়ে ওঠেনা। এর অন্যতম কারণ আমাদের দেশে রচনারীতি শিক্ষালাভের কোনো ব্যবস্থা নেই। পাশ্চাত্য দেশে বিশ্ববিদ্যালয় অবধি বেতার নাটক রচনা ও প্রযোজনা পাঠ্যসূচীর অন্তর্ভুক্ত। ইংলণ্ডের ব্রিস্টল ও বার্কিংহাম বিশ্ববিদ্যালয়ে বেতার ও দূরদর্শনের ডিগ্রী কোর্স রয়েছে। ব্রিস্টল বিশ্ববিদ্যালয়ে বেতার বিষয়ে এম, এ, ডিগ্রী লাভের ব্যবস্থা আছে। গ্লাসগো বিশ্ববিদ্যালয়ে উন্নয়নশীল দেশের বেতার-কর্মীদের প্রযোজনা বিষয়ে প্রশিক্ষণ দেওয়া হয়। বি,বি,সি,-তে রয়েছে বার সপ্তাহের নাট্য প্রযোজনার কোর্স। ব্যাপক ব্যবস্থা আমেরিকায়। সে দেশে ছোটবড় প্রায় তিপ্পান্নটি বিশ্ববিদ্যালয় ও কলেজে বেতার ও দূরদর্শনের স্বতন্ত্র বিভাগ চালু আছে। আমেরিক্যান ইউনিভার্সিটি, বোস্টন ইউনিভার্সিটি, ইউনিভার্সিটি অব কালিফোর্ণিয়া, জর্জিয়া, মিচিগ্যান, টেক্সাস, ব্রুকলিন, এমার্সন ও সানফ্রান্সিসকো স্টেট কলেজ প্রভৃতি শিক্ষা প্রতিষ্ঠানের নাম এই প্রসঙ্গে সবিশেষ উল্লেখযোগ্য। জাপানের নিহন বিশ্ববিদ্যালয়ে (Nihon Daigaku) এম, এ পর্যন্ত বেতার নাটক শিক্ষাসূচীর অন্তর্ভুক্ত। চীনের বেইজিং (পিকিং) শহরের রেডিও বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রতি রবিবার কৃষক, শ্রমিক ও সশস্ত্র বাহিনীর লোকেরা বেতার প্রশিক্ষণ নিতে পারেন। রাশিয়ার রেডিও ইউনিভার্সিটি অব লিটারেচার এ্যাণ্ড আর্টস এ বেতারনাটক সম্পর্কে শিক্ষাদান করা হয়। ভারতবর্ষে, আকাশবাণী মাঝে মাঝে 'সেমিনার-কাম-ওয়ার্কসপ অন রেডিও প্লেজ, এর আয়োজন করে থাকে তবে তা অনুষ্ঠান-কর্মীদের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। আশার কথা রবীন্দ্র ভারতী

বিশ্ববিদ্যালয় নাটক-পত্রে বেতারনাটক রচনারীতি অন্তর্ভুক্ত করেছেন। তাঁদের এই দৃষ্টিভঙ্গী কালোপযোগী এবং প্রশংসনীয়।

বেতারের আভিজাত্য, যান্ত্রিক জটিলতা ও প্রশিক্ষণের অভাব তাকে অনেকটা পর্দার আড়ালে রেখেছে ফলে লেখকদের মধ্যে বেতার নাটক রচনার স্বাভাবিক উৎসাহ দেখা দেয়নি। শিক্ষা-ক্রমের সঙ্গে রচনার একটা ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক গড়ে ওঠে। কিন্তু বেতারকে আমাদের দেশে প্রচার যন্ত্র বা Instrument হিসেবে ব্যবহার করা হয়েছে, Institution হিসেবে নয়। আমরা একবারও ভাবিনি যে যন্ত্রের রসদ কাঁচা মাল কিন্তু শিক্ষা প্রতিষ্ঠানের রসদ পাঠ্যসূচী ও প্রশিক্ষণ। ফলে শ্রোতারা তাঁদের জানা কাহিনীর দুর্বল নাট্যরূপ শুনছেন, মৌলিক বেতারনাটকের যথার্থ আস্বাদ কদাচিৎ লাভ করছেন। আকাশবাণীতে দীর্ঘদিনের কর্মজীবনে অনেক নাটক-নাটিকা রচনা ও প্রযোজনা করে এই অভিজ্ঞতাই লাভ করেছি যে, ব্যবহারিক জ্ঞান ও তাত্ত্বিক জ্ঞান—এই দুয়ের সমন্বয়সাধন ব্যতীত নাট্যবোধ সম্পূর্ণ হতে পারেনা। আকাশবাণীর আঞ্চলিক প্রশিক্ষণ কেন্দ্রে ভারপ্রাপ্ত অনুষ্ঠান-প্রশিক্ষক থাকাকালীন নাট্য-প্রযোজকদের মুখোমুখি হয়েছি, তাঁদের মধ্যে উক্ত সমন্বয়সাধনের অভাব লক্ষ্য করেছি এবং বুঝতে পেরেছি, রচনারীতি সম্পর্কে অজ্ঞতা এ প্রতিভাবান নাট্য-প্রযোজকের দুর্বলতার কারণ। তাঁদের সামনে রচনারীতি সুখপাঠ্যরূপে উপস্থাপিত করার ব্রত নিয়েই এই গ্রন্থখানি রচিত হোল। অভীষ্ট লক্ষ্য স্থির রেখে প্রতিটি অধ্যায়ে শ্রুতিমধুর উদাহরণ এবং অনুশীলনী যুক্ত করা হয়েছে। শ্রেণী বিভাগ অধ্যায়ে কয়েকটি রচনা আদর্শ হিসেবে সংযুক্ত করা হয়েছে; রচনাগুলি বেতারে প্রচারিত ও উচ্চ প্রশংসিত। ফলে পাঠকবর্গ শ্রুতিনাট্যের পাণ্ডুলিপি দেখবার সুযোগ পাবেন। বেতার নাটকের বৈশিষ্ট্য নিরূপণের উপায় স্বরূপ মঞ্চ, চলচ্চিত্র ও দূরদর্শন-নাটকের তুলনামূলক আলোচনা করেছি। প্রযোজনা ও অভিনয় এই গ্রন্থের আলোচ্য বিষয় নয়। তবে, তাদের যে দিকগুলো রচনার সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত সুযোগ মত তার উপর আলোকপাত করেছি। 'বেতার অভিনয়' শীর্ষক একটি অধ্যায়ও যুক্ত করা হয়েছে। চরিত্র সৃষ্টি ও সংলাপ রচনার সহায়ক হিসেবে তার মূল্য আছে। নাটক রচনায় যে ধরনের দ্ব্যর্থবোধক চিন্তা-ভাবনা মনে জাগে তার সম্ভাব্য সমাধান গ্রন্থে রাখা

হয়েছে, যেমন নামকরণ সম্পর্কে প্রাথমিক আলোচনার অনেক পরে 'সূচনাবিন্দু' নির্ধারণ অধ্যায়ে নামটি পরিবর্তনের সংকেত দেওয়া হয়েছে।

এই গ্রন্থখানি রচনায় আমি পূর্বসূরীদের জ্ঞানভাণ্ডার থেকে ঋণ গ্রহণ করেছি। গ্রন্থপঞ্জীই আমার ঋণপত্র। এই প্রসঙ্গে চারটি প্রতিষ্ঠানের কাছে আমার কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করছি: আমার কর্মকেন্দ্র আকাশবাণী, পাঠকেন্দ্র জাতীয় গ্রন্থাগার, আমেরিকান লাইব্রেরী ও বৃটিশ কাউন্সিল লাইব্রেরী। এছাড়াও কয়েকটি উৎস থেকে তথ্য সংগ্রহ করেছি। আমার গবেষণা-গুরু কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা ও আধুনিক ভারতীয় ভাষাসমূহের প্রাক্তন অধ্যক্ষ শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত ডক্টর অসিতকুমার বন্দোপাধ্যায় (বর্তমানে এসিয়াটিক সোসাইটিতে অন্যতম অধ্যাপক) এই গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি দেখে প্রশংসা করেছিলেন। তাঁকে আমার প্রণাম ছাড়া কিছু দেবার নেই। রবীন্দ্র ভারতীর নাট্যবিভাগের অধ্যক্ষ যশস্বী নাট্যকার শ্রীতরুণ রায় এই গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি স্বহস্তে গ্রহণ করেন এবং বিশ্ববিদ্যালয়ে জমা দেন প্রকাশন বিভাগের বিবেচনার জন্য। গ্রন্থখানি প্রকাশিত হওয়ার আনন্দ—মুহূর্তে তাঁকে কৃতজ্ঞতার সঙ্গে আন্তরিক ধন্যবাদ জানাচ্ছি। রবীন্দ্র ভারতীর প্রকাশন বিভাগের তত্ত্বাবধায়িকা শ্রীমতী শিবানী চট্টোপাধ্যায় সক্রিয় ভূমিকা দ্বারা ছাপার কার্য ত্বরান্বিত করেছেন, তা না হলে গ্রন্থখানি প্রকাশে আরও বিলম্ব হোত। তাঁকে আমার আন্তরিক ধন্যবাদ জানাচ্ছি। এই প্রসঙ্গে ছাপাখানার মালিক ও কর্মচারীবৃন্দের অমায়িক ব্যবহারের কথাও স্মরণ করছি। সাবধানতা সত্ত্বেও ছাপাকার্যে কিছু ভুলত্রুটি রয়ে গেছে। সেজন্য একটি শুদ্ধিপত্র জুড়ে দিতে বাধ্য হলাম।

গ্রন্থের রেখাচিত্রগুলি আমার পুত্র শ্রীমান্ সঙ্গীতকুমার সরকার এঁকেছে। গবেষণা-মূলক গ্রন্থের গ্রন্থসূচী, নির্ঘণ্ট, পরিভাষা, শুদ্ধিপত্র ইত্যাদি কাজগুলো কষ্টসাধ্য তথা সময়-সাপেক্ষ ব্যাপার। এই নীরস অথচ আবশ্যিক কাজগুলো সানন্দে সম্পন্ন করেছেন আমার পরম হিতাকাঙ্ক্ষী শ্রীজয়দেব মল্লিক আই, আর, এস। তাঁর পরিবারের সঙ্গে আমার যে সম্পর্ক তাতে তাঁকে ধন্যবাদের পালা এখনো অনেক দূরে

বর্তমান দুর্মূল্যের বাজারে এইরূপ গবেষণামূলক গ্রন্থের প্রকাশক পাওয়া ভাগ্যের কথা। রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃপক্ষ রচনার গুণগত উৎকর্ষকেই মূল্য দিয়েছেন, অখ্যাত লেখককে নয়। এই ভাবনা আমাকে ভীষণভাবে উৎসাহিত করে, তাঁদের গ্রন্থ নির্বাচক-মণ্ডলীর প্রতি আমার অন্তর কৃতজ্ঞতায় ভরে ওঠে। কবিগুরুর পবিত্র নামাঙ্কিত বিশ্ববিদ্যালয়ের দৃষ্টিভঙ্গি ব্যবসায়-সর্বস্ব প্রকাশন সংস্থা-গুলিকে প্রতিভা-সন্ধানী দৃষ্টিদান করুক এই আমার একান্ত কামনা।

পরিশেষে রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃপক্ষকে গ্রন্থখানি প্রকাশ করার দায়িত্ব গ্রহণের জন্য আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করছি।

সূর্যকুমার সরকার

দোল পূর্ণিমা,
১৫ই মার্চ, ১৯৮৭
৩বি, পঞ্চাননতলা রোড
কলিকাতা-৭০০০২৯
ফোন : ৪৬৫৩৮৬

বেতারনাটক রচনারীতি

সূচীপত্র

ভূমিকা

আমার পরম স্নেহভাজন, বেতার প্রতিষ্ঠানের একজন বিশিষ্ট কর্মী ও সংস্কৃতিবান পুরুষ শ্রী সূর্যকুমার সরকার বেতার নাটকের কলাকৌশল সম্বন্ধে একটি তথ্যবহুল রচনা গ্রন্থাকারে প্রকাশ করছেন এবং সেই গ্রন্থটির ভূমিকা লেখার ভার আমার ওপর ন্যস্ত হয়েছে।

সাধারণত আমি ভূমিকা লেখার ভার গ্রহণ করিনা, কারণ এটা একদিক দিয়ে অপ্রয়োজনীয় ব'লে মনে হয়। মূল বক্তব্য যদি লেখক ফুটিয়ে তুলতে পারেন, তাহলে তার ওপরে রং ফলানো অকিঞ্চিৎকর।

তবু তিনি আমায় এভার দিয়েছেন কেন তার একটি কারণ আছে। কলকাতা বেতারের সৃষ্টি থেকে পঞ্চাশ বছর অবধি আমি এই সংস্থার সর্ববিভাগেই কাজ করেছি এবং তখনকার সময় থেকে বেতার, পেশাদার রঙ্গমঞ্চ, সিনেমা ও গ্রামোফোন-রেকর্ড সংস্থাগুলির সঙ্গে আমি বিশেষভাবে নাট্যবিভাগে যুক্ত থাকায় বিভিন্ন টেকনিক সম্বন্ধে যেটুকু অভিজ্ঞতা অর্জন করেছি তার হয়তো কিছু মূল্য আছে ব'লে শ্রীসরকার বহুবার আমায় এ বিষয়ে কিছু লিখতে বলতেন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, জীবিকা অর্জনের জন্য ক্ষণে ক্ষণে বহুস্থানে আমায় কর্মরত থাকার দরুন কোন লেখাই আমার পক্ষে এখন সম্ভব হয়ে উঠছে না।

এক সময় সরকার মহাশয় আমাকেই এবিষয়ে লেখার জন্য বারবার অনুরোধ জানাতেন কিন্তু দুঃখের বিষয় সে অনুরোধ ও আমার প্রতিশ্রুতি পূরণ করার সময় আজও হয়নি। বোধ হয় হবেও না।

॥ ১ ॥

নাটক

নাটক ও অভিনয় একই শিল্পসত্তার দুই রূপ। প্রথম রূপ লৈখিক, দ্বিতীয় রূপ বাচিক। প্রথম রূপের অন্তরালে সাহিত্য, দ্বিতীয় রূপের অন্তরালে অভিনয়। সাহিত্যগুণসমন্বিত রচনার রূপায়ণ ঘটে অভিনয়ে। অভিনয় শব্দের অর্থ কথা ও ভাবের প্রদর্শন। গ্রীক্ ভাষায় ড্রামা শব্দের মূল অর্থ a thing done বা কিছু করে দেখানো। আবার ল্যাটিন ভাষায় acta শব্দের অর্থ ক্রিয়া বা কর্ম। গ্রীক্ ও ল্যাটিন ভাষার আদান-প্রদানে দুটি শব্দ সম্প্রীতির মাধ্যমে একটি ভাবের জন্ম দিয়েছে। ভাবটি ড্রামা বা নাটক। অতএব নাটক ও অভিনয় সমার্থক। জলের যেমন ঢেউ তেমনি নাট্যসাহিত্যের উত্তাল রূপ অভিনয়। ধূপ ও তার গন্ধের মত নাট্যদেহে সুগন্ধ হয়ে জড়িয়ে আছে অভিনয়। নাটকের এই সাধারণ গুণ বেতার নাটকেও বর্তমান। অতএব মঞ্চনাটকের গঠনরীতি আলোচনা করে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হতে হবে যে, বেতারনাটকে ওই রীতিগুলো পৃথকভাবে চিহ্নিত হওয়ার প্রয়োজন ও অবকাশ নেই।

মঞ্চ, বেতার, চলচ্চিত্র ও দূরদর্শন—এই চারটি মাধ্যমের উপযোগী নাট্যরচনা ও সমালোচনার যে রীতি সাধারণভাবে সর্বত্র গৃহীত হয়েছে তা মূলতঃ পাশ্চাত্যরীতি বা occidental ideas. বেতার আধুনিক বিজ্ঞানের অবদান এবং এই মাধ্যমের উপযোগী নাটক স্বভাবতই যান্ত্রিক কলাকৌশলের দাবি না মেনে রচনা করা যায় না।

প্রত্যেক দেশেই আবির্ভাব পর্বে নাটকের উৎস মহাকাব্য। বিয়োগান্ত নাটকের জন্মদাতা ঈসকিলাস তাঁর নাট্যকাহিনী ও চরিত্র

সংগ্রহ করেছিলেন মহাকবি হোমারের দুই অমর মহাকাব্য ইলিয়াস ও ওডিসি থেকে। মহাকাব্যের মহানায়ক ও উপকাহিনীর বিশিষ্ট চরিত্রগুলোর মহৎ বিপর্যয় তাঁর কাব্যধর্মী নাট্যপ্রতিভাকে উচ্চকিত করেছিল। মহাকাব্যের বিশাল পটভূমি ও সামাজিক মানুষের সে সম্পর্কে এক শ্রদ্ধামিশ্রিত দৃষ্টিভঙ্গী নির্বাচিত কাহিনী ও চরিত্রের গায়ে বিস্ময় আরোপ করত এবং নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে অভিনীত হলেও ব্যাপকতা, বিশালতা ও গভীরতার ব্যঞ্জনায় নাটক মহাকাব্যেরই প্রতিরূপ বলে সমাদৃত হোত। মহাকাব্যের deeds of heroes এবং আধুনিক নাটকের heightened moments of life—নাট্য বিচারে এই দুয়ের মধ্যে পার্থক্য আছে বলে মনে করা বৃথা। রাবনের বুকে শক্তিশেলের আঘাত বেশি মর্মান্তিক না আধুনিক নাটকে ভিখারিনী মায়ের শুখনো স্তন মুখে রেখে নবজাতকের অকাল মৃত্যু হোল, এই দৃশ্য অধিক মর্মান্তিক—কোন্ মাপকাঠিতে বিচার করা হবে? নাট্য-প্রাণ কারও পতনের শব্দে কাঁদেনা, কাঁদে মনুষ্যত্বের বেদনায়।

আগে কোরাস্ দল নেচে নেচে গান গাইত এবং একজন অভিনেতা নানা চরিত্রের মুখোশ পরে অভিনয় করত। ঈসকিলাস সংঘাত সৃষ্টির জন্য নাটকে দুটো চরিত্র আনলেন। সফোক্লিস প্রবর্তন করলেন তিনটি চরিত্র। ঈসকিলাস দ্বন্দ্বের পরিধি বাড়ানোর জন্য সফোক্লিসের আদর্শ বাস্তবে প্রয়োগ করলেন। নাটকে একাধিক চরিত্র অভিনয় করতে গিয়ে একাধিক মানুষের সুখদুঃখ ফুটিয়ে তুলল। অভিনয়ের মাধ্যমে চরিত্র আসলে মানুষের দুঃখবেদনার কথাই বলে। এই অনুভূতি থেকে দেবদেবীর সঙ্গে মনে পড়ল মানুষের কথা। Gassner-এর ভাষায় Inevitably Aeschylus turned from the drama of God to the drama of man........[1].

বিয়োগ-ব্যথাকে চরম অবস্থায় উন্নীত করার জন্য তিনি পরপর তিনটি বিয়োগান্ত ঘটনা ঘটাতেন। এতে দুঃখ ব্যাপক হলেও গম্ভীর হোত না। দর্শকের মনে তিনটি রেখাপাত ঘটায় কোনোটিই উৎকর্ষ লাভের মর্যাদা পেতনা।। এই বিচ্ছিন্নতাকে ঘন-সন্নিবিষ্ট করেন

---

[1] John Gassner: Masters of the Drama, P. 35

সফোক্লিস। তিনি তাঁর প্রাথমিক মতবাদ সংশোধন করে একটি নাটকে মাত্র একটি ঘটনাকে বিন্যস্ত করলেন। নাট্যরূপ ঘনীভূত হোল, উপস্থাপনা সংহত হোল। কিন্তু তিনি রচনারীতিকে কোনো সুনির্দিষ্ট নিয়মে বেঁধে যাননি। আধুনিক পঞ্চাঙ্ক নাটকের প্রবর্তন ইউরিপিডিসের হাতে। কিন্তু তাঁর এই পর্ব বিভাগকে নাট্যরীতি হিসেবে প্রতিষ্ঠিত করেন রোমের নাট্যকার সেনিকা। তাঁকে মিলনান্ত নাটকের প্রবর্ত্তক বলা হয়। গ্যাসনার মনে করেন Euripedes....gave impetus to Senecan tragedy. 'From Seneca, in turn, the Renaissance dramatists adopted a good deal of their dramaturgy, including the five-act form, which this playwright developed from Euripedes' custom of dividing his plays into five parts[2].

মঞ্চনাটকের এই পাঁচটি পর্ব হচ্ছে: সূচনা, সংকটপ্রবাহ, উৎকর্ষ, গ্রন্থিমোচন ও উপসংহার। এই পর্ববিভাগ মূলত বিয়োগান্ত বা বিষাদ নাটকের আদর্শে গঠিত। নাটক পঞ্চাঙ্ক বিশিষ্টই হবে এমন কোনো কথা নেই। তবে পাঁচ, তিন ও একাঙ্ক নাটকের সংখ্যাই অধিক। নাট্যশাস্ত্র অধ্যয়ন বিচারে পঞ্চাঙ্ক নাটককে আদর্শ উদাহরণ রূপে গ্রহণ করলে আলোচনা সহজবোধ্য হবে।

সূচনা

নাটক শুরু হওয়ার আগে পাত্রপাত্রীর সংক্ষিপ্ত পরিচয় ছাড়াও নাট্যকার প্রতি পর্বের শুরুতে স্থান, কাল, পাত্রপাত্রীর অবস্থান ও পরিবেশ ব্যাখ্যা করে দেন। তাকে মুখবন্ধ, প্রস্তাবনা বা epilogue বলা হয় এবং সাধারণতঃ এই অংশ বন্ধনী মধ্যে আবদ্ধ থাকে। মঞ্চেও তার প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়। সেক্ষেত্রে সূচনার উদ্দেশ্য দর্শককে নাটকটির বৈশিষ্ট্য কিংবা কাহিনীর সূত্র ধরিয়ে দেওয়া। মহাকাব্যের বিশেষ ঘটনার নবরূপায়ণ কিংবা বিদেশী অজ্ঞাত কাহিনী বা অতীত

2 Johh Gassner—Masters of the Drama, P. 75-76

ইতিহাসের বিস্মৃতপ্রায় কোনো ঘটনার প্রতি দর্শকের মনে আগ্রহ তথা কৌতূহল সৃষ্টির উপায় হিসেবে এই পদ্ধতি গ্রহণ করা হয়। আস্বাদনের পটভূমি রচনায় এর অবদান স্বীকার্য হলেও এটা অনাটকীয় প্রচেষ্টা।

বেতারনাটকে সূচনাপর্বের আলাদা অস্তিত্ব নেই। নাট্যানুষ্ঠান ঘোষণাকে সূচনার পরিপূরক বলা যেতে পারে। নাট্যপ্রবচন অধ্যায়ে অনুষ্ঠান ঘোষক-ঘোষিকার এই ভূমিকাকে ধারাবাহিকতা বলে বিস্তৃত ব্যাখ্যা করা হয়েছে।

সূচনার পর সংকট প্রবাহ। কিন্তু হেন্‌রি হাড্‌সন সূচনা ও সংকটের মধ্যে আরও একটি ধাপের অস্তিত্ব কল্পনা করেছেন। যার নাম Exposition বা উন্মোচন। উন্মোচনের পরই নাটক শুরু হয়ে যায়। এই দুটি পবকে তিনি অবশ্য অনিবার্য বলে দাবি করেননি। বলেছেন, this is only an arbitrary way of conceiving the matter, since plot will commonly be found to begin before exposition is over[3]. অর্থাৎ সূচনাতেই মূল কাহিনীর আগমন বার্তা ঘোষিত হয়ে যায়।

বেতারনাটকে এই প্রারম্ভিক পর্বকে বলা হয় Continuity বা ধারাবাহিকতা। প্রারম্ভিক পর্ব খুবই গুরুত্বপূর্ণ। শুরু হওয়ার কয়েক মিনিটের মধ্যেই শ্রোতার মনে শোনবার আগ্রহ জাগাতে হবে এবং অনেক আস্বাদনের প্রত্যাশায় ভরে রাখতে হবে তার মনকে।

বেতারনাটকে 'উন্মোচন' ক্রিয়ার অবস্থিতি সীমাবদ্ধ করা যায়না। চরিত্রেব অবস্থান, সময়, আবিভাব, অন্তর্ধান ইত্যাদি বিষয় শ্রোতার কাছে স্পষ্ট করে তুলতে হয় প্রয়োজন মত। নাটকের যেকোনো পবেই Exposition-এর প্রয়োজন দেখা দিতে পারে।

---

3 William Henry Hudson, An Introduction to the Study of Literature, P 206

সংকট প্রবাহ

সমস্যার জটিল আবর্তের নাম সংকট প্রবাহ। এই পর্বে চরিত্র ও পরিস্থিতির জটিলতা পট পরিবর্তন দ্বারা গতিশীল হয়। কাহিনী স্পষ্ট হতে থাকে, চরিত্র ক্রিয়াশীল হয়। ঘটনাপ্রবাহ সুশৃঙ্খল হয়ে অনিশ্চিয়তা ও উৎকণ্ঠাকে সংহত করে। তখন গোটা কর্মকাণ্ড একটি প্রবাহে রূপান্তরিত হয় যার যাত্রাপথের শেষ প্রান্তে উৎকর্ষ-মুকুর। এই মুকুরেই প্রতিফলিত হয় নাটকের স্বরূপ ও উপসংহার।

উৎকর্ষ

দ্বন্দ্বসংঘাতের চরম অবস্থার নাম উৎকর্ষ। নাট্যবিরোধ সংকটের সোপান বেয়ে উর্ধগামী হয়। নিঃশেষ হওয়ার ঠিক পূর্বমুহূর্ত যে বিন্দুকে স্পর্শ করে অপসৃত হতে থাকে সেটাই তার শীর্ষারোহন। অবরোহন পর্বকে বলা যায় পূর্ববর্তী ঘটনা প্রবাহের স্বাভাবিক ও অনিবার্য ফলশ্রুতি। অর্থাৎ চরিত্র ও ঘটনাসংস্থিতিই সাক্ষ্য দেবে যে, বর্তমান সংকটে পতিত না হয়ে কারও নিস্তার নেই। হাড্‌সন একেই বলেছেন, The great law of the crisis is that it shall be the narural and logical outcome of all that has gone before[4].

বেতারনাটকেও এই great law বা মহৎ সূত্র সমভাবে প্রযোজ্য। তবে ঘটনার পরিণতি সম্পর্কে দ্বিমতের অবকাশ আছে। উদাহরণ স্বরূপ নাট্যকার মন্মথ রায় রচিত 'স্ফুলিঙ্গ'[5] নাটকটির উল্লেখ করা যাক। 'স্ফুলিঙ্গ' শহীদ ক্ষুদিরাম বসুর জীবনালেখ্য। ক্ষুদিরাম কারাগারে বন্দী। রাত পোহালেই তাঁর ফাঁসি হবে। চিরবিদায়ের আগে তিনি জন্মভূমি ও স্বাধীনতা সংগ্রামে তাঁর

---

4 William Henry Hudson. An Introduction to the Study of Literature. P. 209

5 লেখকের প্রযোজনায় নাটকটি কোলকাতা কেন্দ্র থেকে প্রচারিত হয় ২-১২-১৯৭৯তে।

ভূমিকার কথা মনে করছেন। বৃটিশের বিচারে তাঁর ফাঁসি হবে। এটাই নাটকের উৎকর্ষ। তাঁর ভূমিকা এবং তাঁকে বন্দী করার জন্য গোটা ভারতে বৃটিশের যে জাল বোনা ছিল তাতে তাঁর বন্দী হওয়ার সঙ্গে মৃত্যু জড়িত। এটাই পূর্ব-ইতিহাসের অনিবার্য ফলশ্রুতি। কিন্তু এটাই যে একমাত্র পরিণাম তা নয়। নট্যকার নাটকটির উপসংহার টেনেছেন প্রিয়জনের সান্নিধ্য ও স্নেহস্পর্শ দিয়ে। মৃত্যুর আগে মানুষ যা পেলে শান্তি পায়, সান্ত্বনা পায়। শ্রোতারা এতে তৃপ্ত হয়েছেন।[6] কিন্তু নাটকের উপসংহার ভিন্নতর এক উৎকর্ষ পেরিয়েও আসতে পারতো। স্ফুলিঙ্গের উজ্জ্বল আলোকে মুহূর্তে জনতা ক্ষুব্ধ হোল, ক্রুদ্ধ হোল, দলে দলে দিকে দিকে ধ্বনি উঠল, বন্দে মাতরম। একদিকে কোটি কণ্ঠের ধ্বনি, উন্মত্ত জনতার আক্রোশ অন্যদিকে পুলিশের গুলি-গোলার কর্ণভেদি শব্দ—এমনি এক ব্যঞ্জনাময় উপসংহার হলে নাট্যরস ব্যাহত হোতনা বা ঐতিহাসিক কোনো ত্রুটিও সংঘটিত হোতনা। নাটকের ত্রুটি নির্ণয় এই আলোচনার লক্ষ্য নয়। ঘটনা যে ভিন্নতর উৎকর্ষে উন্নীত করা যায়, একথা বলার উদ্দেশ্যেই এই মন্তব্য। এ অনেকটা একই জমিতে একাধিক ফসল ফলানোর পরিকল্পনা মাত্র। নাটক বুদ্ধিবৃত্তির ফসল বলেই একই কাহিনীর একাধিক পরিসমাপ্তি সম্ভব।

গ্রন্থিমোচন

শ্রোতার ভাব ও ভাবনা তোলপাড় করা নাটকের দ্বন্দ্ব তীব্র ও জটিল। জটপাকানো দ্বন্দ্বের গ্রন্থিমোচন সযত্ন প্রয়াসের ব্যাপার। এখানে নাট্যকার প্রতিটি চরিত্রের বন্ধু এবং নিরপেক্ষ শিল্পী। নাট্য-গ্রন্থিকে পরিশ্রান্ত বিদূষীর খোঁপার সঙ্গে তুলনা করা চলে। কোমল হাতের পরশ ছাড়া কবরীবন্ধনমুক্তি আরামদায়ক হয় না।

এই পর্বে বাধাগুলো ক্রমান্বয়ে অপসারিত হয়ে মিলনের পথ

---

৬ "বিষয়বস্তুর জন্যে শ্রোতাদের প্রায় রুদ্ধনিঃশ্বাসে নাটকটি শেষ পর্যন্ত শুনতে হয়"- দৈনিক বসুমতী, ১০ ১২ ১৯৭৯, পৃঃ ৪

প্রশস্ত করে, যেমনটি ঘটে মিলনান্ত নাটকে। অথবা বাধাগুলো প্রবলতর হতে হতে প্রতিহত করার শক্তি হারিয়ে ফেলে, নিজেরা ধ্বংস হয় নয়তো মহৎ কিছুকে ধ্বংস করে, যেমনটি ঘটে বিষাদ নাটকে। অথবা গোটা কর্মকাণ্ড গভীর কোনো ভাবময়তার সংকেত টেনে বিলীন হয়ে যায়, সাংকেতিক নাটক যার নিদর্শন।

বেতারনাটকে এই লক্ষণগুলো মঞ্চনাটকের মতই স্পষ্ট। তবে গ্রন্থিমোচন পর্বকে দীর্ঘায়িত করলে শ্রোতার ধৈর্যচ্যুতি ঘটে ও নাট্যরস ব্যাহত হয়।

উপসংহার

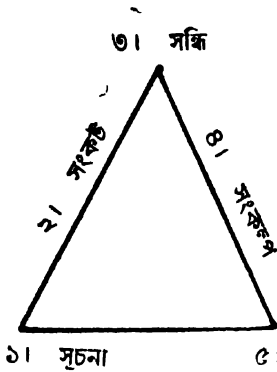
গ্রন্থিমোচন পর্বে উপসংহার টানার সংকেত ব্যাখ্যা করা হয়েছে। অঙ্কের ফল যেমন দেয় সমস্যার সমাধান নাটকের উপসংহার তেমনি কাহিনী-বিন্যাসের উপর নির্ভরশীল।

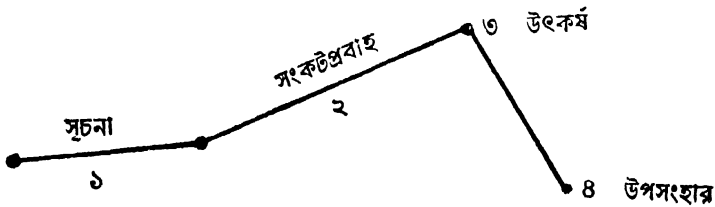
বেতারনাটকে পর্ববিভাগ দেখানো হয় না। একটানা অভিনয়ই এর বৈশিষ্ট্য। স্থান-কালের ব্যবধান শব্দ-সংকেতে বা ধ্বনি প্রয়োগে ফুটিয়ে তোলা হয় ঠিকই, তবে সেসব এত স্বল্পস্থায়ী ব্যাপার যে অভিনয়টাই শ্রোতাকে সব কিছু ভুলিয়ে রাখে। কাহিনী বিন্যাসের পাঁচটি পর্বের বৈশিষ্ট্য ও স্থায়িত্বকাল সম্পর্কে মোটামুটি সতর্ক থাকা দরকার। যে কোনো বেতারনাটক ঘড়ি ধরে শুনলে কাল্পনিক ভেদরেখার স্থায়িত্ব পরিমাপ করা যায়। শ্রোতারা পাণ্ডুলিপির সঙ্গে পরিচিত নন বলে এবং শ্রুতি বিশ্রামহীন বলে সূক্ষ্ম বিভাগগুলোর অস্তিত্ব অনুভব করতে পারেন না।

কাহিনীর ধরন অনুযায়ী পর্বের স্থায়িত্বকাল প্রদর্শক ভেদরেখা-গুলোকে সর্বপ্রথম নির্দেশ করেন Gustav Freytag.[7] তিনি পিরামিড আকারে নক্সা এঁকে পরিমিতি নির্ধারণের চেষ্টা করেন। তাঁর প্রবর্তিত রেখা-চিত্রকে বলা হয় 'Pyramidal Structure' বা পিরামিড সদৃশ কাঠামো।

---

7 Gustav Freytag. Technik Des Drama.

নিচে একটি পিরামিডসদৃশ পর্ববিভাগ দেখানো হোল :

১। Exposition
২। Growth
৩। Turning point
৪। Resolution
৫। Conclusion

বেতারনাটকে সংকটপ্রবাহ দীর্ঘস্থায়ী হয়, উপসংহার বা সমাপ্তি হয় ক্ষণস্থায়ী। র‍্যালফ মিল্টন[৪] কিছুটা হাড্‌সনকে অনুসরণ করে সূচনা ও সংকটকে প্রায় পাশাপাশি স্থান দিয়েছেন। তাঁর অঙ্কিত রেখা-চিত্র :

১। Opening
২। Series of events
৩। Climax
৪। Ending

মিল্টন মনে করেন নাটক শুরু হয়েই ঘটনাচক্রে জড়িয়ে পড়ে। এই জন্য তিনি এই দুটোর মাঝখানে স্বতন্ত্র পর্ব দেখাতে ইচ্ছুক নন। উৎকর্ষ পূর্ববর্তী ঘটনার প্রভাবেই সমাপ্ত হবে এই তাঁর অভিমত কিনা কোথাও সে কথার উল্লেখ করেননি। এটা আমাদের অনুমান। এই

৪ Ralph Milton, Radio Programming. P. 255

অনুমান যুক্তিসিদ্ধ। কারণ, উৎকর্ষ থেকে ঘটনা বস্তুর মত স্বেচ্ছায় উপসংহারে ভূপতিত হতে পারে না। সংঘটিত হয়েই ঘটনা মুহূর্তের মধ্যে শীর্ষারোহণ করে না। তাকে যুক্তিগ্রাহ্য রূপে বিশ্বাস উৎপাদন করে অগ্রসর হতে হবে। তেমনি অবরোহণ পর্বেও স্বচ্ছন্দে নেমে আসতে হবে, ছন্দপতন ঘটালে চলবে না। এই নাট্যশৃঙ্খলার গুরুত্ব রক্ষার জন্যই বেতারনাটকের কাহিনী-বিন্যাসে সূচনা, সংকটপ্রবাহ, উৎকর্ষ, গ্রন্থিমোচন ও উপসংহার—এই পাঁচটি সত্তার কাল্পনিক অস্তিত্ব স্বীকার করতেই হবে।

॥ ২ ॥

বেতারনাটকের সংজ্ঞা

বেতারনাটক এক কথায় বেতার যন্ত্রের মাধ্যমে শ্রুত নাটক। কিন্তু এই সংক্ষিপ্ত বাক্যে রচনারীতি ব্যাখ্যাত হয় না। সংজ্ঞা নিরূপণের আগে বিশদ আলোচনা আবশ্যক। প্রচার শব্দটি Broad-casting কথাটার যথার্থ অনুবাদ নয়। তবে দীর্ঘদিনের বহুল ব্যবহারে বেতার প্রসঙ্গে শব্দটি অর্থবহ হয়ে উঠেছে। ব্রডকাস্টিংকে বলা হয় Transmission through space, by means of radio frequencies[9] এ থেকেই স্পষ্ট বোঝা যায় বেতারনাটক শোনার জন্য, দেখার জন্য নয়। এই পরিচয় জ্ঞাপক মন্তব্যটিও সংজ্ঞা নির্ধারণ করে না কিংবা এর দ্বারা প্রযোজিত রূপের সঙ্গে লিখিত রূপের পার্থক্য পাঠকের সামনে তুলে ধরা যায় না। বেতারনাটক শেষ হলে শ্রোতার মনে আবেদনের অতিরিক্ত যে কটি জিনিস ধরা পড়ে তা হচ্ছে বিভিন্ন চরিত্রের সংলাপ, পরিবেশ রচনার উপযোগী শব্দ ও ধ্বনি এবং প্রয়োজনে সঙ্গীত।

স্বভাবতই প্রশ্ন ওঠে নাট্যকলেবর গঠনের এই উপাদান কি সাহিত্যের অন্যান্য শাখায় নেই? যদি থাকে তবে বেতারনাটক রচনার উপযোগী প্রতিভার স্বরূপ কি? এই প্রশ্নের সঙ্গেই যুক্ত সংজ্ঞা নিরূপণ। সাহিত্যের অন্যান্য শাখার উৎসগুলো সংক্ষেপে উল্লেখ করা যাক। ঘটনা ও দৃশ্যের রূপকল্প অনুভূতি কবিতার উৎস; জীবন ও জগতের সামগ্রিক অভিজ্ঞতার প্রতিফলিত রূপ উপন্যাস, ঘটনা-পারম্পর্য ও চরিত্র-রূপায়ণ নাটকের বৈশিষ্ট্য। কবিতার রূপায়ণ আবৃত্তিতে, উপন্যাসের পাঠে এবং নাটকের অভিনয়ে। মনে মনে

---

9 Giraud Chester, Garnet R. Garrison,
Television and Radio (5th Editiod) P. 3 & 4

আবৃত্তিতে ও পাঠে আনন্দের অন্তরায় হয় না কিন্তু মনে মনে অভিনয় করাকে নাট্যরূপায়ণ বলা যাবে না। অভিনয়-সাহিত্য প্রদর্শন-নির্ভর। অভিনয় দেখাতে হবে। আবার শুধুমাত্র দেখানো—যার নাম মূকাভিনয়—যথার্থ নাটক নয়। নাটকে সংলাপ থাকবে। চরিত্রের কথা বলার নাম সংলাপ। চরিত্র প্রকৃতপক্ষে কথা বলে না। অভিনয় করে। এইভাবে অভিনয়-সাহিত্যের মর্মবাণী ও উপাদানগুলো বিশ্লেষণ করে বলা যায়, দ্বন্দ্ব, সংঘাত ও উৎকণ্ঠার সিঁড়ি ভেঙ্গে কাহিনীর অন্তর্নিহিত ভাব যখন অভিনয়ে মঞ্চে বা মুক্তাঙ্গণে রূপায়িত হওয়ার উপযোগী হয় তখন তার নাম নাটক। এ্যালারডাইস নিকল-এর মতে, Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions.[10]

নিকল এটাকে rough definition বলেছেন, কারণ, সংজ্ঞাটি ব্যাখ্যামূলক। এ ছাড়াও নানা ধরনের ব্যঞ্জনাময় শব্দ দ্বারা নাট্যকার ও নাট্যশাস্ত্রবিদরা নাটককে অলংকৃত করেছেন। ওই সব মন্তব্য ও ব্যাখ্যা মঞ্চনাটকের পক্ষে প্রযোজ্য। বেতারনাটক মঞ্চে অভিনীত হয় না। এখানেই সে স্বতন্ত্র। তাকে অভিনীত হতে দেখা যায় না, শোনা যায়।

বেতারনাটকে মঞ্চ নেই অথচ অভিনয় আছে; দৃশ্য নেই অথচ শব্দের দ্বারা দেখার দাবি মেটাতে হবে। শোনার কৌশল (সহায়ক অর্থের) মাত্র চারটি: সংলাপ, শব্দ, সঙ্গীত ও নৈঃশব্দ। সংলাপ সৃষ্টি করবে কাহিনী ও চরিত্র, শব্দ-সংকেতাদি রচনা করবে পরিবেশ, গতি ও বোধগম্যতা; সঙ্গীত আবহ, মানসিক অবস্থা ও মনোরঞ্জনের প্রয়োজন মেটাবে এবং নৈঃশব্দ দূরত্ব, গতি, চিন্তা, অভিসন্ধি ও অভিনয়ে প্রাণসঞ্চার করবে। কণ্ঠসঙ্গীত চরিত্র রূপায়ণে সাহায্য করে, যন্ত্রসঙ্গীত পরিবেশ সৃষ্টির অবদান জোগায়। এই

10 Alardyce Nicoll. The Theory of Drama, P. 35

বৈশিষ্টগুলোকে পাশাপাশি সাজালে বেতারনাটকের সংজ্ঞা দাঁড়ায়, কেবলমাত্র শোনাবার উদ্দেশে অভিনীত গল্প যখন সংলাপ, শব্দ, নৈঃশব্দ ও সুর-সংযোজনে প্রযোজিত হয় তখন তার নাম বেতারনাটক।[11] গল্পটি পরিকল্পিত এবং লিপিবদ্ধ বলে রচনায় অভিনয়ে ও উপস্থাপনায় সমন্বয় ঘটে।

শিল্পকলা মানুষের বুদ্ধিদীপ্ত কল্পনার ফসল। তবে বেতার-নাটক রচনার উপযোগী কল্পনা অতিমাত্রায় মাধ্যমসচেতন। এখানে রচয়িতাকে নিজের ও শ্রোতার, এই দ্বৈত কল্পনার অধিকারী হতে হবে। কবিতা সহজাত কল্পনার ফসল, উপন্যাস মরালগতি কল্পনার ব্যাপক রূপায়ণ, নাটক পরিণত মানসের যুক্তিপ্রধান কল্পনার চিত্ররূপ কিন্তু বেতারনাটক শ্রুতিগ্রাহ্য কল্পনার শব্দচিত্র। এর প্রযোজিত রূপ শ্রোতার কল্পনাপটে যে ছবি অঙ্কিত করে তারই নাম শব্দের ছবি।

মঞ্চনাটকের দ্রুত জনপ্রিয়তার কারণ তার নানাবিধ শিল্প সহায়ক বা stage-aids. যথা : প্রদর্শনের কেন্দ্রবিন্দু মঞ্চ, মঞ্চের গঠনরীতি, শোভাবর্ধক আসবাব, আলোক-সম্পাৎ, অভিনেতার অঙ্গশোভা ও সঞ্চালন, গতি, অবস্থানের দূরত্ব ও দিক এবং সর্বোপরি নর-নারীর কায়া ও কান্তি। বেতারনাটক এই সব শিল্পসহায়কের মুখাপেক্ষী নয়। প্রখ্যাত বেতার ইতিহাস প্রণেতা আসা ব্রিগ্‌স প্রশ্নচ্ছলে বলেছেন, Did not the radio-play breakdown the barriers of costume, grease paint, stage foot-rights, and orchestra stalls ?[12]

বেতারনাটক মঞ্চসীমার বন্ধনমুক্ত। গল্পের ক্ষেত্রেও এই বন্ধনমুক্তির প্রভাব পড়েছে। মঞ্চের জাঁকজমকপূর্ণ পরিবেশের সঙ্গে সঙ্গতিসম্পন্ন কৃত্রিম শব্দাড়ম্বরের পরিবর্তে গল্প পারিবারিক কথোপ-

---

11 Suryya Sarkar Definition of a Radio Play, Sangeet Natak, Journal of the Sangeet Natak Akademi 57, P. 49

12 Asa Briggs The Golden Age of Wireless, P. 164

কথনের রূপ নিল। ভ্যাল গিলগাড যথার্থই বলেছেন, The story arrived in the simplest domestic circumstances, told by voices unadorned [13] অর্থাৎ মঞ্চের আরও একটি বৈশিষ্ট্য বেতারনাটকে নেই। এই ধরনের 'নাই' গুলি শুন্যতার সৃষ্টি না ক'রে নাটককে দিল গতিবেগ ও বিস্তার এবং শ্রোতার মনে জাগাল সত্য নির্ধারণের কল্পনাশক্তি। রচয়িতার কাজ শুধুমাত্র সৃষ্টি করা নয়, সৃষ্টি-রস আস্বাদনের উপযুক্ত মানসিক পরিমণ্ডল গড়ে তোলার দায়িত্বও তাঁর। এই দ্বিতীয় কল্পনার উপর আস্থাশীল হয়েই নাটক শ্রোতার মানস-মঞ্চে অভিনীত হয়। শ্রোতার শ্রুতিপটে কোনো প্রতিদ্বন্দ্বী থাকেনা, কোনো চরিত্রের প্রতি ঘৃণা বা আক্রোশ তীব্রতর হয়না, ঘটনার প্রতিই মন আবিষ্ট থাকে। বেতারনাটক রচয়িতাকে স্বকীয় প্রতিভার স্বরূপ বিশ্লেষণ করে সিদ্ধান্ত নিতে হবে যে, দ্বৈত কল্পনা করার শক্তি তাঁর আছে কি নেই। এইরূপ আত্ম-সমীক্ষা ছাড়া যে নাট্যপ্রয়াস তা সাহিত্যগুণসমন্বিত হতে পারে কিন্তু প্রকৃত বেতারনাটকের মর্যাদা পাবে না।

পরবর্তী অনুচ্ছেদে প্রতিভার স্বরূপ যাচাই করার মোটামুটি চেষ্টা করা হচ্ছে।

---

13 Asa Briggs The Golden Age of Wireless, P. 164

॥ ৩ ॥

প্রতিভার কষ্টিপাথর

ধরে নেওয়া যাক, আপনি সাহিত্যিক-মনের অধিকারী। কবিতা, গল্প, উপন্যাস, নাটক—এর কোনো একটি বিষয়ের উপযোগী প্রতিভা আপনার আছে। তবে যেহেতু আপনি রবীন্দ্রনাথের মত বিশ্বগ্রাসী প্রতিভার অধিকারী নন, সেইজন্য ঠিক বুঝে উঠতে পারছেন না সাহিত্যের কোন্ শাখায় আপনি সার্থকতার ফুল ফোটাতে সক্ষম। এই অনিশ্চয়তার মধ্যে আপনার বেশ কয়েকটি বেতারনাটক শোনা হয়ে গেল এবং আপনি তার দ্বারা প্রভাবিত হলেন। কাহিনীর সরলতা, দ্বন্দ্বের জটিলতা, সংলাপের আকর্ষণ ও আবহ-সঙ্গীত আপনার সুপ্ত প্রতিভাকে ভীষণভাবে নাড়া দিল। ভাবলেন, ব্যাপারটা তো সহজ। রচনারীতির প্রয়োগ-নৈপুণ্যে মুগ্ধ হয়েছেন, আবেদনটা অন্তরের অন্তস্তল থেকে জেগে ওঠেনি। ফলে কষ্টসাধ্য রচনা যথাযথ হোলনা। প্রযোজক রচনাটিকে অপছন্দ করার সঙ্গে সঙ্গে ব্যর্থতা প্রমাণিত হোল।

নাটককে মিশ্রসাহিত্য বলা হয়। সাহিত্যের একাধিক শাখার সংমিশ্রণে নাট্যদেহ গঠিত। এগুলো যেকোনো নাটকের মৌল উপাদান। উপাদানসম্ভার মানস-মণ্ডলে প্রতিভার স্বরূপ অনুযায়ী পুঞ্জীভূত হয়। অভিজ্ঞতা, অবলোকন, চিন্তা, ভাব, আবেগ, আকাঙ্ক্ষা ও পরিকল্পনা—মননশীলতার এই দিকগুলো নানারূপে আমাদের অনুভূতি দিগন্তে রামধনু রচনা করে। এই সবকিছুর শব্দশিল্পই তো সাহিত্য।

উপাদানের উৎস ঘটনা-জঠর। প্রেম-প্রণয়-ঈর্ষা, স্নেহ-প্রীতি-বঞ্চনা, নির্ভরতা-বিশ্বাসঘাতকতা, বিস্মৃতি-ক্ষমা-প্রতিশোধ, দায়িত্ব-অনুসরণ-ইঙ্গিত, প্রকৃতি-দুর্ঘটনা-নিয়তি—প্রতিটি ঘটনা-গর্ভে উপাদান নিহিত। ঘটনাপর্ব কক্ষপথ পরিবর্তন করেও বিরোধ বাধাতে পারে।

নিরাবরন অঙ্গ যেমন শোভনীয় নয় তেমনি ঘটনার উলঙ্গ-রূপ রস সৃষ্টিতে ব্যর্থ হয়। স্মৃতিপটে অঙ্কিত ভাব ও দৃশ্যের প্রকাশ কতখানি বাস্তব ও কতটা আপন মনের মাধুরী মেশানো হতে পারে তার একটা পরীক্ষা করা যাক। নিচে একটি ঘটনা বিবৃত করা হচ্ছে। ঘটনাটিকে কবিতা, উপন্যাস ও নাটক—সাহিত্যের এই তিনটি জনপ্রীয় আঙ্গিকে সাজানো হবে।

ঘটনা ঃ চৈত্র মাস। সময় দুপুর। প্রচণ্ড গরমে পাড়াটা খা খা করছে। আপনি ক্লান্ত শরীরে পাড়াটা পেরিয়ে দূরে যাবেন বন্ধুর বাড়ী। আপনার আগে আগে চলেছে এক যুবক গোয়ালা। ধরা যাক তার নাম ফটিক। ফটিকের কাঁধে বাঁশের বাঁক। বাঁকের দুধারে ঝুলন্ত শিকেয় বসানো দইয়ের ভাঁড়। ফটিক একটি ঘরের সামনে গিয়ে থামল, ঘরের দিক মুখ তুলে মিষ্টি করে ডাকল, মিষ্টি দই। আপনি থামলেন। দেখলেন, একটি যুবতী বউ বাইরে এল। হাতে একটি বড় পাথরবাটি। ফটিক নারকেলের মালা ভরে দই তুলল হাঁড়ি থেকে। বউটি হাত সরিয়ে নিল। হাসল। দূরে গেল, কাছে এল। ফটিকের মুখে সলজ্জ হাসি। হঠাৎ ঘটে গেল অঘটন। কোত্থেকে ছুটে এসে দুতিনজন পুরুষ লাঠি উঁচিয়ে মারতে গেলে ফটিককে। বউটি বাধা দিল। পাথরের বাটি ভেঙ্গে গেল। কে একজন বউটিকে চুল ধরে টেনে নিয়ে গেল ঘরে। লাঠি পড়ল ফটিকের মাথায়। মাথা ফেটে রক্ত ঝরছে। সে এখন মাটিতে পড়ে আর্তনাদ করছে। গায়ের গেঞ্জী ও পরনের ধুতি রক্তরঞ্জিত। প্রতিবেশীরা জড়ো হোল। তারা ঘটনা জানতে আগ্রহী, আহত ফটিকের কথা কেউ ভাবছেনা। ভিড় ঠেলে কাছে এল এক বৃদ্ধ, সঙ্গে একটি তরুণী। বৃদ্ধ বলল, সুবাসী, ছুটে যা, নেকড়া নিয়ে আয়। সুবাসীর চোখে জল। ছুটে গেল কোথায় যেন। ফিরে এসে ফটিকের মাথাটা কোলের কাছে টেনে নিল। রক্ত মুছে ক্ষতস্থান বেঁধে দিল।

একটি মাত্র কথা বলল, আমাকে ভালো লাগেনা ? ফটিক নিরুত্তরে চেয়ে আছে সুবাসীর মুখপানে।

থানায় খবর পেঁৗছে যাবে। ফটিক বিপদমুক্ত। আপনার সময় নেই। ঝামেলায় জড়িয়ে পড়তে অনিচ্ছুক। যাত্রা অশুভ। বাড়ী ফিরে এলেন। মন আপনাকে স্বস্তি দিচ্ছেনা। প্রতিমুহূর্তে ভাবছেন ঘটনার কথা। এই ভাবন'টা সাধারণ এবং এক অর্থে যে কোনো দর্শকমনের প্রতিক্রিয়া মাত্র। যদি এমন হয় যে, ঘটনাটার বাহ্যিক রূপ ভুলে গেছেন কিন্তু ভাবসত্যটা স্মৃতিসত্তার মত অন্তর্লোকে নবজন্ম লাভ করেছে তবে অনুমান করা যায় আপনার অনুভূতি কবিত্বময়। কবিতায় তার প্রকাশ এই রকম হতে পারে ঃ

ধ্বনিটা উজ্জ্বল অথবা নীল।
স্মৃতিময় পলির পরলে
অর্ধমগ্ন শঙ্খচূড় শানিত ছোরা।
ছুঁড়ে মারি
রক্তের ফোয়ারা মনের গলিতে।
দুধেল গাইয়ের মত ভালবাসায় কাঁদে যে বোবা
সে তুমি না আমি না আমার কল্পনা ?

কবিতাটির নাম শঙ্খচূড় বা এমনি অন্যকিছু হতে পারে। এখানে বাস্তব ঘটনাটা অন্তর্হিত। স্মৃতিসত্তাটা এক মানস-কন্যার জন্ম দিয়ে গেছে। পাঠককে অবগত না করালে কস্মিন কালেও তিনি জানতে পারবেন না কোন্ ঘটনা-জঠরে কবিতাটির ভাবরূপ বীজ সুপ্ত ছিল।

একই ঘটনা যদি আনুষঙ্গিক দৃশ্য, উপসর্গ ও চরিত্র সহ আপনার কল্পনায় ধরা পড়ে, চরিত্রগুলো যদি বয়স, রূপ, গুণ ও আশা-আকাঙ্খাসহ মিছিল করে মনে আসে এবং মন যদি উর্ণনাভের মত বর্ণনার জাল বুনে জীবনের আলেখ্য রচনা করতে সক্ষম বলে অনুমিত হয় তবে অনুমান করা যায় আপনার প্রতিভা উপন্যাস রচনার উপযোগী।

এই প্রসঙ্গে মনে রাখা আবশ্যক, উপন্যাস ও ছোটগল্পে লেখকের প্রতিনিধি লেখক নিজেই। তিনি চরিত্র বর্ণনা করেন এবং সঙ্গে সঙ্গে মন্তব্যও করেন। নাটকে লেখকের প্রতিনিধিত্ব করে নাটকের কুশীলব। লেখক থাকেন অন্তরালে। সমালোচকরা যাকে বলেন, নাট্যকারের সুকঠিন নির্লিপ্ততা বা complete detachment. আমাদের প্রতিপাদ্য বিষয় বেতারনাটক। একটি অনুশীলনীর সাহায্যে বিষয়টিকে সহজবোধ্য করা যাক।

অনুশীলনী

ঘটনা ঃ- ভয়াবহ বন্যায় এক বিস্তীর্ণ গ্রামাঞ্চল জলমগ্ন। অসংখ্য মানুষ ও গৃহপালিত জীবজন্তু জলমগ্ন হয়ে মারা গেছে। অনেকে আত্মরক্ষার জন্য নিরাপদ স্থানে চলে গেছে। অধিকাংশ গৃহ জলের নীচে। দু-একটি গৃহছাদ চোখে পড়ে দূর-ব্যবধানে। একটি গৃহছাদে একাকিনী বসে আছে একটি তরুণী। নাম রাধা। সে আত্মীয়-স্বজন থেকে বিচ্ছিন্ন। আচমকা ঝড়-জলে মা, বাবা, ভাই, কে কোথায় ছিটকে পড়েছে তার জানা নেই। অন্ধকার ঘনায়মান। জলপ্রবাহের তিরতির শব্দ ছাড়া আপাতত কিছু শোনা যায় না। রাধা ভয়ার্ত কণ্ঠে দু বার 'বাবা' বলে ডাকল। শব্দ মিলিয়ে গেল, যেন জলে ভেসে গেল শব্দটা। সামান্য নীরবতা। দূর থেকে নিকটে আসছে সাঁতার কাটার শব্দ।

ঠিক করুন নির্লিপ্ত চিত্তে কবিতা লিখবেন, না রাধা চরিত্রকে কেন্দ্র করে উপন্যাস রচনা করবেন। যদি মঞ্চনাটক রচনা করতে চান, তা হলে মঞ্চনির্দেশ বিস্তারিত হবে। নেপথ্যে থাকবে জলোচ্ছ্বাসের শব্দ-সংকেত। মঞ্চে শ্রোতার দিকে চেয়ে রাধার বাবা বা মা বর্ণনা করতে পারেন প্লাবনের দৃশ্য এবং রাধা কোথায় হারিয়ে গেল তার দুঃখদায়ী হাহাকার। জলবন্দী রাধা চরিত্র মঞ্চে প্রত্যক্ষ করানো কঠিন ব্যাপার। এবং তা অনিবার্য নয়। রাধার পরবর্তী পরিণতি বর্ণনার মাধ্যমে পূর্ববর্তী ঘটনার গুরুত্ব ও জটিলতা ব্যাখ্যা করা যায়। সেজন্য

কাহিনীতে রাধা ছাড়া আরও চরিত্র আসবে। ব্যাপ্তি ও বৈচিত্র্য বাড়াতে হবে! রচয়িতার কল্পনাশক্তি উজ্জ্বল, তীক্ষ্ণ ও গতিশীল হওয়া আবশ্যক। তা না হলে চরিত্র পূর্ণতা লাভের আগেই কাহিনী দ্রুত সঙ্কুচিত হয়ে আসতে বাধ্য। দুর্বল ও একমুখী কল্পনা বহুমুখী সমস্যা সমাধানে ব্যর্থ হবে।

বেতারনাটক রচয়িতার একটি বড় সমস্যা এই যে, তাঁকে শুধুমাত্র চরিত্রের উপর নির্ভর করলে চলে না। শ্রোতার কল্পনা শক্তির উপরও নির্ভর করতে হয় এবং ঐ কল্পনার স্রষ্টাও তিনি। এই জন্য মননশীলতা দ্বারা পরীক্ষা করে নিতে হবে, তাঁর কল্পনাশক্তি অনেকগুলো বিপরীতধর্মী চরিত্র নিয়ে লীলাভরে আঙ্গিক নিয়মে একটি সুন্দর উপসংহারে উপনীত হতে সক্ষম কি না। অসংগত. আতিশয্য ব্যর্থতায় পর্যবসিত হওয়ার সম্ভাবনা।

বর্ণিত ঘটনাটিকে বেতারনাটকে রূপান্তরিত করা হচ্ছে। নাটকটির নাম দেওয়া হোল "প্লাবন"।

শব্দ-সংকেত (সূচনা)॥ জল প্রবাহের শব্দ ছাপিয়ে উঠছে বিষধর সাপের ফোঁসফোঁস শব্দ।

রাধা ঃ (সভয়ে) সর্বনাশ! এযে বিষধর সাপ! এখন উপায়? উপায়, আত্মরক্ষার সাহস। ওরে কালনাগিনী, এখন আমি স্বয়ং যমকেও ডরাই না। (ফোঁসফোঁস শব্দ) কামড় দিবি নাকি? (ফোঁস শব্দ তীব্র হচ্ছে) তুই আমাকে ছোবল মারার আগেই আমি তোর গলাটা—য়্যা— (ধরে ফেলবার অভিব্যক্তি) লেজ গুটিয়ে লাভ নেই বন্ধু। এই বাঁ হাতে তোর লেজটি মেলে ধরে রাখলাম। আমার মতই নিরাশ্রয় প্রাণী, তোকে আমি মারবনা, আঘাতও দেবনা। শুধু, বিদায় বন্ধু, বিদায়··· (হালকা কিছু জলে পড়বার শব্দ)। সাঁতার কেটে দূরে যা। এই তোর শাস্তি। [সাঁতার কাটার শব্দ নিকটবর্তী হচ্ছে] কে যেন সাঁতরে আসছে এদিক। কে? চেনাচেনা মনে

হচ্ছে। (জলের শব্দ এখন নিকটে) কে ? বিমলদা না ?

বিমল ঃ হ্যাঁ। ভীষণ ক্লান্ত হয়ে পড়েছি। সাঁতার কেটে কেটে তোমায় খুঁজছি। আমায় হাত ধরে ওপরে তোলো রাধা।

রাধা ঃ ধর। (অভিনয় মাইক্রোফোনের সামনে দাঁড়িয়ে) তুমিও ধর। দুজন দুজনকে না ধরলে হয় ? ওঠো—ওঠো—

বিমল ঃ (উপরে উঠবার অভিনয়) তোমার মা বাবা ভাই—তারা সবাই কোথায় ?

রাধা ঃ আগে জিরিয়ে নাও, নইলে উত্তর দেব না।

বিরতি ঃ দু তিন সেকেণ্ডের মত।

বিমল ঃ এখন বল।

রাধা ঃ জানিনা, কিছু জানিনা বিমলদা। ভয়াবহ দুর্যোগের পর এই প্রথম তোমার মুখ দেখতে পেলাম।

বিমল ঃ চলো, দু'জনে সাঁতার কেটে ডাঙ্গা পানে চলে যাই। এখানে দু'জনের থাকবার জায়গা নেই। আর খাবই বা কি ?

রাধা ঃ এখন তুমি ভীষণ দুর্বল।

বিমল ঃ না না ঠিক আছি। তা ছাড়া সঙ্গে আমার শক্তিরূপিনী রাধা।

রাধা ঃ কাব্যে কাজ নেই। জল তো তাড়াতাড়ি কমে যাচ্ছে। রাতটা দু'জনে কথা বলে কাটিয়ে দেব। কাল সকালেই আমরা নিরাপদ আশ্রয় খুঁজে নেব।

রাত ঘনিয়ে এল। এক অনাঘ্রাত পুষ্পের ঘনিষ্ঠ-সান্নিধ্যে এক অনাহত কৌমার্য। সংকটের বীজ বোনা হয়ে গেছে। সামান্য উত্তাপেই ফুলশর নিক্ষিপ্ত হবে। এক্ষেত্রে অগ্রগামী ভূমিকা পুরুষের। পদস্খলনের আভাস ছাড়া বেশি কিছু ব্যক্ত করা অর্থহীন। রচনায় থাকবে অধরা-মাধুরী।

বন্যার পরবর্তী চিত্র। রাধা ও বিমল একই গাঁয়ের মানুষ। রাধার বাবা বেঁচে আছেন। বিমল এখন মা বাবার অনুগত ছেলে।

রাধা বিয়ের কথা তোলে। বিমল ব্যাপারটা ছেড়ে দেয় মা-বাবার উপর। এমনি করে বিপর্যয় স্পষ্ট রূপ ধারণ করে। রাধা তার পরিণতির আভাস জানাল বাবাকে। বাবা বিমলের পরিবারকে জানাল। বিমল ইতিমধ্যে ছোট্ট একটি চাকরি পেল। তার সম্মান-বোধ এখন তীব্র। প্রেম ও ভালবাসার উর্ধে তার সামাজিক মর্যাদা। রাধা ক্ষুব্ধ, ক্রুদ্ধ, নিজের ভাগ্যমুঠোয় ধরাপড়া সেই বিষধর নাগিনীর মত। সংকট প্রবাহ এক বিপর্যয়কর সন্ধিক্ষণে উপনীত। রাধা গর্ভবতী। নাটক এখন উৎকর্ষে উন্নীত। বাকি গ্রন্থিমোচন পর্ব।

বন্যাবিধ্বস্ত গ্রামে গঠন কার্য চলেছে। অঞ্চলের মহকুমা শাসক স্বয়ং উপস্থিত থেকে তত্ত্বাবধান করছেন। বিমল সেখানে অন্যতম কর্মচারী। বিমল কাজ করছে। সহসা রাধা এসে দাঁড়াল বিমলের সামনে। সে তাকে কাজ করতে দিচ্ছে না। এটাই নাটকের গ্রন্থি।

গ্রন্থিমোচন ও উপসংহার নাট্যরূপে দেখানো হচ্ছে ঃ

মহকুমা শাসক ঃ সরকারী কাজে বাধা দিওনা মা।

রাধা ঃ আপনার বিমলবাবু কি কাজ করছেন স্যার ?

মহকুমা শাসক ঃ ভালো ভাবে প্রশ্ন কর। দেখতেই পাচ্ছ, গ্রাম গঠনের কাজ। বিপর্যস্ত গ্রামের পুনর্গঠন।

রাধা ঃ বিপর্যস্ত গাঁয়ের পুনর্গঠন। হা হা।

মহকুমা শাসক ঃ তুমি হাসছ ? যুদ্ধকালীন অবস্থায় কাজ চলছে, তুমি তো ভীষণ তুচ্ছ করে কথা বলছ। নিজের কাজে চলে যাও। যাও। দাঁড়িয়ে আছো কেন ?

রাধা ঃ যাব। তার আগে আপনার প্রিয় কর্মচারী, তার নিজের হাতে বিপর্যস্ত করা গ্রাম আমি, আমাকে আগে পুনর্গঠন করুক।

মহকুমা শাসক ঃ তোমার কথা ঠিক বুঝে উঠতে পারছিনা মা। খুলে বলতো।

রাধা : আপনার কর্মচারী বোঝে, তাকে জিজ্ঞেস করুন।

মহকুমা শাসক : বিমল ?

বিমল : স্যার।

মহকুমা শাসক : ও, হ্যাঁ, তোমার নাম কি মা।

রাধা : রাধা।

মহকুমা শাসক : রাধার কথার জবাব দাও বিমল।

বিমল : স্যা—স্যার।

মহকুমা শাসক : তুমি জান, আমি স্বামী বিবেকানন্দের ফটো বুক পকেটে রেখে জনসেবার কাজ করি। এই দেখো ছোট্ট ছবিখানা। সাহসের সঙ্গে সত্যি কথা বল।

বিমল : স্যার, এখানে কত লোক। আপনার ঘরে গিয়ে বলবার অনুমতি প্রার্থনা করি।

মহকুমা শাসক : রাধাকে সবাই ভুল বুঝতে পারে।

রাধা : আপনার কাছে সুবিচার পেলাম এতেই আমি খুশি। আর কোনো অভিযোগ নেই আমার। ওকে সবার সামনে ছোট করে আমি শান্তি পাবনা স্যার। সরকারী কাজে বাধা দিলাম, আমায় আপনি ক্ষমা করুন। (কণ্ঠস্বর দূরে নিতে অভিনেত্রী মাইক থেকে ধীরে দূরে সরে যাবেন।

মহকুমা শাসক : (স্বর ক্ষেপণ) রাধা, শোনো।

রাধা : (মাইকের সামনে এসে) ওকে ভাববার সময় দিন।

বিমল : স্যার, রাধার অভিযোগ সত্য। আপনি যা বলবেন মেনে নেব।

মহকুমা শাসক : আমি তোমার বিবেকের উপর নির্ভর করলাম।

বিমল : রাধা, এসো, আমরা স্যারকে প্রণাম করি।

মহকুমা শাসক : কিরে পাগলী মেয়ে, রাগ কোথায় গেল! শুধু হাসলে মুক্তি পাবে না, তোমার বাবাকে আমার কাছে পাঠিয়ে দিও। বিমল, তোমার বাবাও যেন

আমার সঙ্গে দেখা করেন। ঘটকালিটা আমার অফিসে বসেই হবে।

বিমল : আজ্ঞে হ্যাঁ।

শব্দ-সংকেত : টিউবওয়েল বসাবার যান্ত্রিক শব্দ। কয়েকজনের সমবেত কণ্ঠে শোনা যাবে, 'জল উঠে এসেছে স্যার'। তারপর টিউবওয়েল পাম্প করার শব্দ। এই ঘটনাটির উপসংহার মিলনান্ত হওয়াই কাম্য। এটাই শ্রোতার প্রত্যাশা। বুদ্ধির জোরে বিয়োগান্ত করা যাবেনা তা নয়। তবে সেক্ষেত্রে বিদ্যাসাগরের চটি শিরোধার্য করার সৌভাগ্য নাট্যকারের হবে বলে আশা করা বৃথা।

কাহিনীটিকে বিয়োগান্ত নাটকে পরিণত করতে হলে সূচনাপর্বেই তার বীজ রোপণ করতে হবে। নাটকটির শিরোনাম অপরিবর্তিত রেখে সূচনাপর্ব খাড়া করা হচ্ছে।

শব্দ সংকেত : দূরে শেয়ালের ডাক, নিকটে জলোচ্ছ্বাস, সমবেত আর্তনাদ, বাঁচাও বাঁচাও রব, তারই মাঝে শোনা যাচ্ছে শিশুর কান্না।

রাধার বাবা : জল যে হু হু করে বেড়ে চলেছে। মনে হয় পৃথিবী ডুবে যাবে। রাধার মা, এখানে পড়ে থাকলে সবাইকে মরতে হবে।

রাধার মা : ঘর-সংসার, গরুবাছুর, ধানের গোলা, জিনিসপত্র সব ফেলে কোথায় যাব? বাঁচব কি করে।

রাধার বাবা : তা ঠিক। তবে ভাববার সময় নেই। প্রাণে বেঁচে থাকলে একদিন এই সাতপুরুষের ভিটেয় ফিরে আসতে পারব। রাধা?

রাধা : বাবা।

রাধার বাবা : কথা বলতে বলতেই দরজায় জল ঢুকে পড়ল। এঘরে থাকা যাবে না। চল বেরিয়ে পড়ি।

রাধার মা : আমাদের নৌকো নেই। উঠোনের নিচেই অথৈ জল। যাব কি করে।

রাধা : সাঁতার কেটে যাব। বড় রাস্তাটা এখনো তো ডোবেনি। ওখানে আশ্রয় নেব।

রাধার মা : সেকি হাতের কাছে। অনেক দূর যে।

রাধা : বাবা, বাবা, জল এখন পাহাড়ি ঢলের মত ছুটে আসছে। শিগ্‌গির। তুমি ভাইকে কোলে নাও। আমি মার হাত ধরে থাকি। মা তো ভালো সাঁতার জানে না। বাবলু, ভাই, বাবার কোলে ওঠ। বেশি জলে গেলে বাবার পিঠে উঠবি।

বাবলু : অত ভয় কিসের দিদি। আমিও একটু একটু সাঁতার জানি।

রাধার বাবা : বাবলু, আমার কোলে ওঠ। না না কোলে না, কাঁধে উঠে বোস। রাধার মা, শাড়িটা আঁটসাঁট করে বেঁধে নাও। (জলের শব্দ-সংকেত তীব্রতর)

রাধার মা : ওরে, আমি যে আর ভেসে থাকতে পারছি না।

রাধা : আর একটু কণ্ট কর মা। ঐ তো ডাঙ্গা দেখা যাচ্ছে।

সংকেত : জলের শব্দ প্রচণ্ড। স্থায়িত্ব কয়েক সেকেণ্ড।

রাধা : (আশঙ্কা ভরে) বাবা, তুমি ওদিক যাচ্ছ কেন? সোজা ভাবে চল।

রাধার বাবা : পারছি নারে মা, পারছিনা। ভেসে গেলাম। বাবলুকে ধর। আঃ বাবলু, বাবলু।

রাধার মা : বাবলু, বাবলু (জলমগ্ন হচ্ছে) সোনা আমার, মানিক আমার, আমি আসছি, তোমার ভয় নেই—আঃ আঃ

রাধা : (জলোচ্ছ্বাস ছাপিয়ে ওঠে তার চিৎকার) বাবা, মা, বাবলু—তোমরা কোথায় হারিয়ে গেলে।

আঃ আঃ এইতো মাটি। কিন্তু এ-মাটিতে আমি যে
একা। (কান্নায় ভেঙে পড়ে)।

সূচনাপর্ব দাঁড়িয়ে গেছে। এখন ঘটনা বিন্যস্ত করার পালা। রাধা আশ্রয়-শিবিরে কোনো যুবকের নজরে পড়তে পারে। কিংবা বন্যার পর বাড়ী ফিরে যেতে পারে। ঘরে এখন সে একা। উপকারীর ছদ্মবেশে খল-নায়ক তার সর্বনাশ করতে পারে। বিমলের আবির্ভাব ঘটিয়ে জটিল আবর্ত রচনা করা যায়।

একই ঘটনার দুরকম বিন্যাস দেখানো হোল। নাট্যরূপ কাহিনীর এক জায়গা থেকে শুরু হয়নি। বিয়োগান্ত নাট্য-রূপটি অসম্পূর্ণ। বাকি অংশ পূর্ণ করুন। নিস্পৃহ চিত্তে শ্রোতা হয়ে বিশ্লেষণ করুন, সংজ্ঞা অনুযায়ী নাটকটি সম্পূর্ণতা লাভ করেছে কিনা। প্রয়োজনে একক অভিনয়ে নাটকটি দ্বিতীয় ব্যক্তিকে শোনান। তাঁকে প্রশ্ন করুন, ধ্বনি-সংযোজনা, শব্দ-সংকেত বা সঙ্গীতের অনুপস্থিতি বোধগম্যতা ও ভালো লাগার পথে কতটা অন্তরায় সৃষ্টি করেছে। তখন আপনার পক্ষে কল্পনা করা সহজ হবে, প্রযোজিত রূপ স্বয়ংসম্পূর্ণ হবে কিনা এবং বর্তমান রচনারীতি বদলানোর প্রয়োজন আছে কি নেই।

কল্পনা শক্তিকে দুভাবে চিন্তা করা যায়। অলস কল্পনা ও সতর্ক কল্পনা। প্রথমটি অবান্তর স্বপ্নজালকে রঙীন ফুলঝুরির মত দৃষ্টির অদূরে মেলে ধরে, মন নেশাগ্রস্ত মাতালের মত নিষ্ক্রিয় হয়ে চেয়ে থাকে. শিল্প সৃষ্টি করেনা। সতর্ক কল্পনা পরিবেশ ও পরিস্থিতির নিয়ামক। নাটক নিয়ন্ত্রিত সাহিত্যশিল্প। নিয়ম শৃঙ্খলার মধ্যেই তার অস্তিত্ব ও সৌন্দর্য। বিশৃঙ্খল ভাবাবেগ নাটককে শ্রীভ্রষ্ট করে। রচয়িতাকে সতর্ক হয়ে অসুস্থ ভাবাবেগ চিহ্নিত করে পরিবর্তন সাধন করতে হবে। লক্ষ্য রাখতে হবে উপন্যাস ও মঞ্চনাটকের বৈশিষ্ট্য যেন আপাত-সাদৃশ্যের ছদ্মবেশে নাট্যদেহ সংক্রমিত না করে।

॥ ৪ ॥

বক্তব্য ও বিন্যাস

Theme হচ্ছে গল্প বা বক্তব্য ; Plot হচ্ছে কাহিনী বা বক্তব্যের বিন্যাস, মনীষী এ্যারিস্টটল যাকে বলেছেন "বৃত্তরচনা"[১৪]। নাট্যবৃত্তকে সংঘর্ষমুখী রূপে সাজাতে হবে। সংঘর্ষই শ্রোতার আগ্রহ ও উৎকণ্ঠাকে বাড়িয়ে তোলে। এর অভাব ঘটলে একনাগাড়ে একটা নির্ধারিত সময়কালের একঘেয়েমি চোখ ও মনকে পীড়া দেয়। নাটকের একটা সীমাবদ্ধতা এই যে নাটক 'a single hearing' বিষয়। উপন্যাস single sitting বা একবারে পাঠের বাধ্যবাধকতা আরোপ করেনা। পাঠক সুযোগ ও সময় মত একনাগাড়ে, থেমে, কিংবা এক বা একাধিক দিনে পাঠ সমাপ্ত করতে পারেন। যে কোনো রচনার বিশেষ গুণ রুদ্ধশ্বাস আগ্রহ সৃষ্টির ক্ষমতা। উপন্যাসের বেলায় সুবিধা এই যে সেই আগ্রহ বা কৌতূহল পাঠের যেকোন পর্বেই ফিরে আসতে পারে। নাটকের বেলা এই শৈথিল্য বিন্দুমাত্র অবদান জোগায় না। এখানে কৌতূহল মানে single hearing এর কৌতূহল। বেতারনাটকের কাহিনী বা গল্প এমন হওয়া আবশ্যক যার plot বা বিন্যাস অল্পপরিসরে সুবিন্যস্ত হয়ে দূরবর্তী শ্রোতার মানসমঞ্চে অভিনীত হতে পারে।

১৪। ARISTOTLE. POETICS.
তাঁর মতে নাটকে (বিষাদনাটক আদর্শ) ছয়টি অঙ্গ থাকবে। যথা: Plot, Character, Diction, Thought, Spectacle and Melody.

॥ ৫ ॥

ঘটনা জঠর

'প্রতিভার কষ্টিপাথর' অনুচ্ছেদে source of play বা ঘটনা-জঠর সম্পর্কে কিছু বলা হয়েছে। এই অনুচ্ছেদে উপাদানের উৎস থেকে কাহিনী সংগ্রহের উপায় ব্যাখ্যা করা যাক।

উৎস প্রধানত পাঁচটি ঃ অভিজ্ঞতা, অধ্যয়ন, দর্শন, শ্রবণ ও কল্পনা। ঘরে ও বাইরে কর্মমুখর জীবনে অভিজ্ঞতা লাভ একটি স্বাভাবিক ব্যাপার। অভিজ্ঞতাকে সুশৃঙ্খলভাবে সাজাতে হবে। কল্পনার রঙ ঢেলে পছন্দসই একটি অভিজ্ঞতাকে প্রাধান্য দিতে হবে। নাট্যকার তাঁর বক্তব্য যাদের মুখ দিয়ে বলাতে চান তারাই dramatis personea বা নাটকের চরিত্র। সরল ও কুটিল, জ্ঞানী ও বোকা, সুস্থ ও বিকৃত, সুশ্রী ও অসুন্দর, সাবধানী ও আত্মভোলা—এই রূপ বিপরীতধর্মী চরিত্র সমন্বয়ে বিষয়-বৈচিত্র্য আনা যায়।

ঘটনা ঘটে যায়, ঘটানোও যায়। ঘটনাচক্রে জড়িত না হয়েও দেখা ও শোনার প্রভাবে মন অতিমাত্রায় সংবেদনশীল হয়ে পড়তে পারে। গল্প শোনবার প্রবণতা মনের এক বিশিষ্ট ধর্ম। সম্পর্কহীন ঘটনা বিবৃত করার সাধ মূলত অনুভূতিজাত। শোনা গল্পে নাটকীয়তা থাকলে অন্যকে তা শোনানোর সময় গল্প ফাঁদার প্রলোভন দেখা দিতে পারে। তাতে দোষ নেই যদি তা ভাবসত্যে পরিণত হয়। আবার জানা ও শোনার জগৎকে নকল না করে তার বিকল্প চিন্তা দ্বারাও মৌলিক কাহিনী সৃষ্টি করা সম্ভব। প্রতিবাদমূলক রচনা তার নিদর্শন। রবীন্দ্রনাথের "গোরা" উপন্যাসের বিকল্প চিন্তার মৌলিক রচনা শরৎচন্দ্রের "দত্তা"। শেষতঃ, প্রজ্ঞাদৃষ্টি দ্বারা রূপ ও ভাবময় জগৎ থেকেও ঘটনা আহরণ করা যায়। সত্যদ্রষ্টা ঋষিদের বাণী ও মহাকাব্য তার জ্বলন্ত প্রমাণ। কাহিনী সৃষ্টির উল্লিখিত উপায়গুলিকে

প্রত্যক্ষ, পরোক্ষ, বিকল্প ও প্রজ্ঞা নামে অভিহিত করা যায়। বিকল্প উপায়ে মৌলিকত্ব সর্বদাই বিতর্কিত বিষয়। কিন্তু নাটক মিশ্রসাহিত্য বলে কাহিনী বিন্যাস ও চরিত্রায়নের গুণে মৌলিক না হয়েও অভিনবত্ব লাভ করে। কাহিনীর এই নবজন্ম যে অলৌকিক ক্ষমতার উপহার তারই নাম কল্পনা। রবীন্দ্রনাথের ভাষায়, "মানুষের সকল উদ্ভাবনার মূলে কল্পনাবৃত্তি। সেই কল্পনার মধ্যে এই প্রেরণা রয়ে গেছে যে, মানুষ নকল করবেনা—রচনা করবে।"[১৫]

ছোটকে ব্যাপ্ত করা এবং ব্যাপ্তিকে ঘনীভূত করা—এই দুটি সমস্যা সমাধানের উপযোগী মননশীলতা ছাড়া নাটকে গতিময়তা ও গভীরতা আনা যায় না। ছোটকে ব্যাপ্ত করলে গতিময়তা কি করে আসে তার একটি উদাহরণ দিচ্ছি।

ঘটনা ঃ

মাঘের সন্ধ্যা। কনকনে শীত পড়েছে। আপনি জনবহুল শহরের চওড়া ফুটপাত ধরে হেঁটে চলেছেন। সহসা একটি শুকনো পাতা কোথা হতে উড়ে এসে পড়ল আপনার চোখের সামনে। মন সংবেদনশীল। থমকে দাঁড়ালেন।

এক মুহূর্তের ঘটনা। একে ব্যাপ্ত করতে পারলে নাটক পাওয়া যাবে। একটি Monologue বা এককোক্তি রচনা করে দেখানো হচ্ছে।

নামকরণ ঃ ঝরাপাতা

শব্দ-সংকেত ঃ দ্রুতগামী যানবাহনের শব্দ।

কবি ঃ সবকিছুর একটা অর্থ আছে। একটা শুকনো পাতা উড়ে এল পায়ের কাছে—এর অর্থ কি? মিনিবাসের হাওয়ায় উড়ে আসতে পারে। কিন্তু কেন? এলোইবা কোত্থেকে। এত বড় শহরের পাকা

১৫। রবীন্দ্রনাথ, সাহিত্যের পথে (সংযোজন—পৃঃ ৯)

রাস্তায় থাকবে ধুলো আর ছেঁড়া কাগজ। পাতা থাকার কি কারণ থাকতে পারে। মাথার উপর উঁচু গাছ নেইতো। ওঃ কি বোকা আমি। বাঁদিকের ওই বকুল গাছের পাতা এটা। হাওয়ায় উড়ে এসেছে। শুভ্রা ঠিকই বলে, ওহে কবি, হাঁ করে চেয়ে থেকে কবে যে গাড়ী চাপা পড়বে আর আমার হাতের শাঁখা ভাঙবে তাই ভাবি।

শব্দ-সংকেত ঃ ঘন ঘন গাড়ী চলার শব্দ বাড়ছে।

কবি ঃ কপালের সিঁদুর মুছে যাওয়ার কথাও বলেছিল। কি সব বাজে চিন্তা করছি। আসলে এই ঝরা পাতাটাই অমঙ্গলের চিহ্ন। শুভ্রা আমার ঠিক উল্টো। দুঃখে হাসে, ফুর্তি করে যেন পাহাড়ি ঝর্ণা। ছুটে চলে। ভুল বললাম। ঝর্ণা নেচে চলে। এই ঝরাপাতাটা (কণ্ঠস্বর অস্পষ্ট কারণ মাথা নিচু করে পাতাটা কুড়োচ্ছে) বাড়ী নিয়ে যাব। শুভ্রাকে উপহার দিয়ে বলব, শুভ্রা, পাতাটা হাতে করে আমার সামনে দাঁড়িয়ে থাকো। আমি তোমার হাতের দিকে চেয়ে থেকে কবিতা লিখব ঝরাপাতার। জীবনের নয়, প্রেমের, ভালবাসার। আঃ (সড়ক দুর্ঘটনার তীব্র শব্দ)

জনতা ঃ সিরিয়াস এ্যাক্সিডেন্ট, হয়তো মারা গেলেন ভদ্রলোক।

নৈঃশব্দ ঃ চার সেকেণ্ড।

শব্দ-সংকেত ঃ হাসপাতালের পরিবেশ।

কবি ঃ (মুমূর্ষু কণ্ঠে) শুভ্রা, তোমার চোখে জল অথচ কাঁদছোনা। তুমি হাসপাতালের নার্সদের মত শুভ্র, নির্বাক। মুখে আঙ্গুল তুলে কথা বলতে বারণ করছ, আর মাত্র দুটো কথা বলব। মলয়া আমার ভালবাসাকে শুকনো পাতার মত প্রত্যাখ্যান

করেছিল। তা জেনেও তুমি আমায় ছোট করনি। তাই তুমি কবিতা নও, আমার জীবন।

শব্দ-সংকেত ঃ নারী কণ্ঠে অভিমান মিশ্রিত কান্নার শব্দ স্পষ্ট কিন্তু মৃদু।

একোক্তি একঘেয়েমি হতে পারে। যথার্থ শব্দ-সংকেত প্রয়োগ দ্বারা আগ্রহ অব্যাহত রাখতে হবে।

একে পূর্ণাঙ্গ নাটকে পরিণত করতে হলে চরিত্র সংখ্যা বাড়াতে হবে। তিনটি চরিত্রে সীমাবদ্ধ রাখতে চাইলে হাসপাতাল দৃশ্যে শুভ্রার সঙ্গে মলয়ার আবির্ভাব ঘটানো অন্যতম কৌশল। Flashback বা নেপথ্যবিধানে কবি ও মলয়ার প্রণয়পর্বকে দাম্পত্যকলহের মূল কারণ রূপে চিত্রিত করা আবশ্যক। তবেই দ্বন্দ্ব চরম আকার ধারণ করতে পারে। এখানে প্রশ্ন উঠতে পারে, কি করে? সেইতো নাটক, সেইতো সাহিত্য যাকে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, "মানুষ বস্তু জগতের উপর আপন বুদ্ধি কৌশল বিস্তার করে নিজের জীবনযাত্রার একান্ত অনুগত একটি ব্যবহারিক জগৎ সর্বদাই তৈরী করতে লেগেছে। তেমনি মানুষ আপন ইন্দ্রিয়বোধের জগৎকে পরিব্যাপ্ত করে বিচিত্র কলা-কৌশলে আপন ভাবরস ভোগের জগৎ সৃষ্টি করতে প্রবৃত্ত। সেই তার সাহিত্য।"[১৬]

১৬। রবীন্দ্রনাথ, সাহিত্যের পথে (সংযোজন, পৃঃ ১৬২)

॥ ৬ ॥

গল্প

বেতার নাটক এক অর্থে গল্পের অভিনয়। নাটকে গল্পের ভূমিকা সম্পর্কে নানা মুনীর নানামত বর্তমান। 'চরিত্রায়নই নাটকের প্রাণ' এই মন্তব্যের সমর্থকরা গল্পকে শিশুদের সামগ্রী বলে অবজ্ঞা প্রকাশ করেন। সমালোচক হেনরি আর্থার জোনস-এর মন্তব্য, Story and incident and situation in theatrical work are, unless related to character, comparatively childish and unintellectual.[১৭] অর্থাৎ, গল্প গড়পড়তা শ্রোতার প্রিয় কিন্তু নাট্যশিল্পে, ঘটনা ও পরিস্থিতি চরিত্রায়নের সঙ্গে সম্পর্কান্বিত না হলে তা শিশুসুলভ এবং বুদ্ধিমত্তার অভাবযুক্ত।

প্রচলিত নাট্যরীতির বিরুদ্ধে যে সংগ্রাম দীর্ঘদিন যাবত চলে আসছে, মঞ্চনাটকের ক্ষেত্রে তার অবদান এখন আর অস্বীকার করা যাবে না। তবে কোনো রীতিই প্রচলিত পদ্ধতিকে সম্পূর্ণ বর্জন করতে পারেনি। পারা সম্ভবপরও নয়। কারণ, মঞ্চ, অভিনয় ও প্রয়োগ-পদ্ধতির অনেকগুলো দিকই গোত্রজাত। পরীক্ষা-নিরীক্ষা যতই করা হোক তাতে বস্তু বা বিষয়ের সত্তা কোথায় উড়ে যাবে? নতুন সৃষ্টি নতুন নামেই অভিহিত হওয়ার কথা। তা যখন হয়নি তখন আমরা বলতে পারি রীতি বর্জিত হয়নি, বৈচিত্র্যময় হয়েছে মাত্র।

বেতারনাটক প্রযোজনার ক্ষেত্রেও পরীক্ষা-নিরীক্ষা হয়েছে। এখনো হচ্ছে। কিন্তু মূল কাঠামোর মধ্যেই তাকে থাকতে হচ্ছে। কারণ, তার অনেকগুলো বৈশিষ্ট্যই গোত্রজাত।

পরীক্ষা-নিরীক্ষায় হঠাৎ চমক থাকে। সাময়িকভাবে মন আকৃষ্ট হতে বাধ্য। কিন্তু নাটকটি শেষ হয়ে গেলে একজন শ্রোতাকে

১৭। Henry Arther Jones. The Renascence of the English Drama, P. 232

যদি প্রশ্ন করা যায়, কি শুনলেন? উত্তর দেওয়ার আগে শ্রোতাটিকে স্মৃতিচারণ করতে হবে। ইতিমধ্যেই তাঁর মন থেকে প্রয়োগরীতি ও শিল্পসহায়কগুলো হয় অবচেতন রাজ্যে চলে গেছে নয়তো এমন অস্পষ্ট হয়ে গেছে যে স্মৃতি-সুখ অনুভব করা গেলেও স্মৃতিচারণ সম্ভব নয়। প্রশ্নের যথার্থ উত্তর দিতে হলে শ্রোতাকে নাটকটি পুনরায় শুনতে হবে। অথচ নাটকের গল্পটি তিনি অনায়াসেই বলতে পারবেন। কারণ, গল্প মনে রাখা সহজ। শৈশবে ঠাকুরমার কোলে বসে আমরা কান পেতে যে গল্প শুনি, সারাজীবন তা মনে থাকে। রূপকথার গল্পগুলো লিপিবদ্ধ না হয়েও যে মানুষের স্মৃতিপটে অংকিত থাকে, মুখে মুখে ছড়িয়ে পড়ে কাল থেকে কালান্তরে তার কারণ সহজবোধ্যতা ও সরলতা। কৃত্রিম ও কষ্টকল্প কাহিনী দ্বারা ভালো নাটক রচনা করা যায় না। গল্পহীন সংলাপের কারসাজিতে যে নাট্যবন্ধ রচিত হয় তা সাময়িক রহস্য মাত্র। এ বিষয়ে ভ্যাল গিলগাডের মন্তব্যটি মনে রাখার মত, It is occasionally forgotten that playwriting is simply another from of the age old human instincts to tell a story. [১৮]

শ্রুতি-নাটক শব্দতরঙ্গে সম্প্রচারিত হয়। গ্রাহক-যন্ত্রে ধরা পড়ার স্বাধীনতা রয়েছে বলে 'childish and unintellectual' কথাটা এক্ষেত্রে নির্বিবাদে মেনে নেওয়া যায় না। 'Transmission through space' এই গতিপথই বেতারনাটককে বারোয়ারি পুজোর মর্যাদা দান করেছে। সর্বজনীনতা এর বৈশিষ্ট্য। শ্রোতাদের শ্রেণী-বিভাগ নাটকের ক্ষেত্রে অর্থহীন। মঞ্চনাটকের পরিচালক দর্শকদের নিয়ন্ত্রিত করার চেষ্টা করতে পারেন কিন্তু বেতার কর্তৃপক্ষের হাতে তেমন কোন ক্ষমতা নেই। ক্ষমতা শ্রোতার হাতে। শোনা না-শোনার ব্যাপারে তাঁরা সম্পূর্ণ স্বাধীন। গ্রাহক-যন্ত্রের knob বা চাবিকাঠি তাঁদের হাতে। যে কোনো সময় knob ঘুরিয়ে দিয়ে শোনার নিমন্ত্রণ প্রত্যাখ্যান করতে পারেন। নাট্যকার, প্রযোজক বা অভিনেতা কারও পক্ষেই সেটা সম্মানজনক নয়। এই মন্তব্য দ্বারা রূপক-সাংকেতিক

১৮। VAL GIELGUD. THE RIGHT WAY TO RADIO PLAYWRITING, P. 20

জাতীয় বুদ্ধিদীপ্ত রচনাকে অস্বীকার করা হচ্ছে না। আমাদের বক্তব্য এই যে, বেতারনাটককে সবার কাছে গ্রহণযোগ্য করাই মূল লক্ষ্য হওয়া উচিত। এবং একমাত্র গল্পই আনন্দ ও ভাবনা-চিন্তার সহজলভ্য বাহক।

বেতার নাটক প্রসঙ্গে গল্প কথাটা ঠিক ঠাকুরমার গল্প শোনানো নয়। গল্প এখানে কাহিনী। তবে তা পাঠ্য পুস্তকের কাহিনীর মত নয়। এ হচ্ছে পরিকল্পিত সমস্যার কথা যার লিখিত রূপে কোনো পর্ব প্রদর্শিত না হলেও ঘটনা-পারম্পর্য রক্ষিত হয়। অভিনয়যোগ্যতার গুণে কাহিনী গল্পের মাধুর্য লাভ করে। এই কথাটাই একটু বাড়িয়ে বলা যায়, বিষয়, ভাব ও অনুভূতির কাহিনী গল্প বলার ছন্দে রসাল হয়ে ওঠে। রঙ্গমঞ্চের শিল্পসহায়কগুলোর সুনিপুন প্রয়োগ মাধ্যমে কয়েকটি নির্দিষ্ট চরিত্র মঞ্চে এসে carefully careless ধরনের এলোমেলো ও অসঙ্গতিপূর্ণ সংলাপও অদ্ভুত আচরণ করেও শেষ পর্যন্ত নাট্যকার নির্দেশিত বক্তব্যে পৌঁছে যেতে পারে। বেতারে এইরূপ বিপরীতধর্মী প্রয়োগকৌশল নাটককে বাঞ্ছিত লক্ষ্যে পৌঁছে দিতে পারবে না। এই সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ার যুক্তি এই যে, চোখ এক সঙ্গে অনেক দৃশ্য ও চরিত্রের কার্যকলাপ লক্ষ্য করতে পারে কিন্তু কান একই সঙ্গে দুটি শব্দকে বা দুটি চরিত্রের একত্র উচ্চারিত সংলাপকে অনুসরণ করতে পারে না। বেতারনাটক কথা বলার অভিনয়। একই সঙ্গে অনেক কথা বললে কথাগুলো গণ্ডগোলের মত শোনায়। সংলাপের প্রত্যেকটি শব্দ স্বতন্ত্রভাবে উচ্চারিত না হলে বক্তব্য বোঝা যায় না। ছবি একই সঙ্গে নানা ভাবের উদ্রেক করতে পারে, কিন্তু কথা আপাতত একটি অর্থ বহন করে। বিশেষত অভিনয়ের ক্ষেত্রে। রঙের উপর রঙ ঢেলে রঙকে গাঢ় করা যায়, কিন্তু কথার উপর কথা বসালে কথাই থাকে না। কোলাহল হয়ে যায়। এই জন্য সংলাপ, শব্দসংকেত, সঙ্গীত ইত্যাদির এমন বিন্যাস হওয়া কাম্য যা হবে স্পষ্ট, সহজবোধ্য এবং দ্রুত অর্থবহ। এই গুণগুলোই গল্পের বৈশিষ্ট্য। প্রকৃতপক্ষে একটি পরিচ্ছন্ন গল্প বেতারনাটকে সর্বাধিক জনপ্রিয় উপাদান।

॥ ৭ ॥

নাট্য-ধারণা

সৃষ্টির মূলে থাকে ক্রিয়াশীল ইচ্ছাশক্তি। শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে শিল্পী-মানসে এই ইচ্ছেটা idea বা ধারণা হয়ে জন্মগ্রহণ করে। সৃষ্টির এই অজ্ঞাত রহস্য বিশ্বসাহিত্যে রবীন্দ্রনাথের মত প্রাঞ্জল ভাষায় অন্য কোনো মনীষী ফুটিয়ে তুলতে পেরেছেন কিনা সন্দেহ ঃ

খোকা মাকে শুধায় ডেকে 'এলেম আমি কোথা থেকে
কোনখানে তুই কুড়িয়ে পেলি আমারে ?'
মা শুনে কয় হেসে কেঁদে খোকারে তার বুকে বেঁধে—
'ইচ্ছা হয়ে ছিলি মনের মাঝারে ॥[১৯]

নাটক রচনায় ব্রতী হওয়ার আগে রচয়িতাকে মনের মধ্যে একটি আইডিয়া বা ধারণাকে কল্পনার সাহায্যে সুগঠিত করে নিতে হবে। সুপ্রতিষ্ঠিত ধারণাই বীজ যা ক্রমে অঙ্কুরিত হবে, পল্লবিত হবে এবং শেষে ফলবান হয়ে ফলভারে নত হবে। নাট্যবৃক্ষের ফল না অমৃত না বিষময়। এ ফল পরিণত হয়ে উপসংহার রচনা করে।

ঘটনা ও চিন্তাভাবনা নীহারিকাপুঞ্জের মত আমাদের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতে ঘুরে বেড়াচ্ছে। তারা বিশেষ মুহূর্তে আমাদের মনে যে প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে তা থেকেই জন্ম নেয় ধারণা। ধারণাকে সিদ্ধান্তও বলা যায়। যেমন, একটি চোর ধরা পড়ে জনসাধারণের হাতে বেদম মার খাচ্ছে। প্রহারের দৃশ্য দেখে কিংবা প্রত্যক্ষদর্শীর মুখে শুনে আমি যদি চৌর্যবৃত্তির প্রতি ঘৃণাবশত এইরূপ মন্তব্য করি, "মেরেছে বেশ করেছে, মারতে মারতে মেরে ফেললোনা কেন ?" তা হলে আমার ধারণাটা আসলে আমার মনের সিদ্ধান্ত। আরও একটি

১৯। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, "জন্মকথা"

উদাহরণ দেওয়া যাক। একটি ফুলের মত নিষ্পাপ শিশু ট্যাক্সিচাপা পড়ে মারা গেল। দেহটি ক্ষতবিক্ষত ও রক্তাক্ত। শিশুটির মা ছুটে এসে সন্তানের মৃতদেহ বক্ষে নিয়ে কান্নায় ভেঙ্গে পড়লেন। এই হৃদয়বিদারক দৃশ্যটি দর্শকের মনে নানা ভাব জাগাবে। যথা, শিশুর প্রতি মমতা, শোকাতুরা জননীর প্রতি সহানুভূতি, ট্যাক্সিচালকের উপর প্রচণ্ড ক্রোধ ও প্রতিশোধস্পৃহা এবং শিশুটির মা-বাবার অসাবধানতার প্রতি স্পষ্ট ইঙ্গিত ইত্যাদি। এই ভাবগুলো ঐ ঘটনাজাত ধারণা যা মনের সিদ্ধান্ত। ধারণাশক্তির সিদ্ধান্ত গ্রহণের এই প্রবণতাই প্রতিভাকে নাটক রচনায় উদ্বুদ্ধ করে।

ধারণাগুলো ক্ষণস্থায়ী, দ্রুতগতিসম্পন্ন ও পরিবর্তনশীল। কতক-গুলো ধারণা মনে থাকে ; কতক থাকেনা, মনের অবচেতন রাজ্যে চলে যায়। কোনো কোনো ধারণা এত নগণ্য যে তা জন্মলগ্নেই বিলুপ্ত হয়ে যায়, মনে কোনো রেখাপাত করেনা। স্বভাবধর্ম অনুসারে এই ধারণারাজিকে মোটামুটি তিনটি শ্রেণীতে বিভক্ত করা যেতে পারে ঃ স্বাভাবিক, অস্বাভাবিক ও অকেজো।

১। স্বাভাবিক ধারণা।

এই শ্রেণীর ধারণা প্রচলিত রীতিনীতি, ধর্মবোধ, চিন্তা ও বিশ্বাস—মানুষের এই সব আচরিত দিক থেকে অসঙ্গতির বীজ সংগ্রহ করে। অসঙ্গতি প্রচলিত ও প্রতিষ্ঠিত সামাজিক বিশ্বাসকে হঠাৎ আঘাত দিয়ে শুরু হয় না। স্বার্থ, সংস্কার বা কু-সংস্কার, প্রেম-প্রীতি-প্রণয়-ঈর্ষা, বিশ্বাসঘাতকতা—এইসব সংঘর্ষের বীজ ধীরে বাড়ে। সামাজিক বন্ধনের মধ্যেই থাকে বন্ধনমুক্তির সংগ্রাম, প্রীতিকে আশ্রয় করেই গড়ে ওঠে অপ্রীতিকর ঘটনা, প্রেমকে আবর্তন করে ঈর্ষা, বিশ্বাস-কে আঘাত হানে অবিশ্বাস। এমনি করে 'যা আছে' তার মধ্যে ভাঙ্গন সৃষ্টি করে বলে স্বাভাবিক ধারণাকে ভালো ধারণা বলা যায়। এখানে আমাদের মনে রাখতে হবে, কবিতায় সৌন্দর্য যেমন আপনি প্রস্ফুটিত হতে পারে নাটকের সৌন্দর্য তেমনটি পারেনা। কোনো বিপরীত বা অশুভ শক্তির বিরুদ্ধে সংগ্রাম করে সৌন্দর্যকে অম্লান থাকতে হবে, এমনকি পরাজয়ের মধ্যেও। এটাই নাটকীয় সৌন্দর্য বা আদর্শ।

মহৎ ও সুন্দর চরিত্রের পরাজয় বা মৃত্যু দুঃখদায়ক কিন্তু চরিত্রাদর্শ তাতে ক্ষুন্ন হয় না বা অর্থহীনও হয় না। মানুষ ও নিয়তির হাতে নির্যাতিতা হয়েই মহাকাব্যের সীতা আজ জগৎলক্ষ্মী সোনার প্রতিমা।

২। অস্বাভাবিক ধারণা।

প্রচলিত চিন্তাভাবনার বিরুদ্ধে ধারণা অভিশপ্ত পরিণামকে আশ্রয় করে গড়ে ওঠে। এই পরিণাম বিপরীত চিন্তার ফসল। যা নেই তার দ্বারা প্রচলিত বিশ্বাসকে আঘাত দিয়ে এই শ্রেণীর ধারণা জয় লাভ করে। এর পরিধি এখন ব্যাপক। প্রাচীন গ্রীক ট্র্যাজেডি থেকে আধুনিক বিশ্বসাহিত্যের বেশ কিছু ক্ষেত্রে এই অস্বাভাবিক ধারণার বিকাশ লক্ষ্য করা যায়। ট্র্যাজেডি (Tragedy) ছাড়া ফ্যান্টাসি (Fantasy) এবং উদ্ভট শ্রেণীর নাটক ও (Extravaganza) এই জাতীয় ধারণার আশ্রয়পুষ্ট হয়ে গড়ে উঠতে পারে। অস্বাভাবিক ধারণার উজ্জ্বলতম সৃষ্টি সফোক্লিসের কালজয়ী নাটক "রাজা ঈডিপাস।"[২০] জন্মের তৃতীয় দিবসে ঈডিপাস পরিত্যক্ত হন এক নির্জন পাহাড়ি পথে। মা থেকে বিচ্ছিন্ন শিশুটি ঘটনাক্রমে কোরিন্থ (Corinth) এর রাজা-রাণীর গৃহে রাজপুত্র রূপে বেড়ে ওঠে। ঘটনাক্রমেই ঈডিপাস একদিন অজ্ঞতাবশত জন্মদাতা পিতাকে হত্যা করেন এবং পার্শ্ববর্তী রাজ্য থিব্‌স (Thebes) এর সদ্যবিধবা রাণী জোকাস্তাকে (Jokasta) বিয়ে করেন। এই জোকাস্তাই তাঁর গর্ভধারিণী মা। নিয়তি-নির্ধারিত ঘটনার পরিসমাপ্তিতে জোকাস্তা আত্মহত্যা করলেন। ঈডিপাস ক্ষোভে-দুঃখে ও মানসিক যন্ত্রনায় নিজের হাতে নিজের চোখের মণি উপড়ে ফেলে অন্ধ হলেন। তারপর গেলেন নির্বাসনে। কোরাস-গানের একটি কলিতে তাঁর অভিশপ্ত পরিণাম ফুটে উঠল, "Behold into what a stormy sea of dread trouble he hath come."[২১]

কোনো সভ্য সমাজের মানুষই এই ধারণাকে ভালো ধারণা বলে

২০। SOPHOCLES. OEDIPUS THE KING

২১। SOPHOCLES. OEDIPUS THE KING.

গ্রহণ করবে না। অথচ নাট্যকার এক অপূর্ব বিয়োগান্ত নাটক রচনা করেছেন অস্বাভাবিক ধারণা দ্বারা।

৬। অকেজো ধারণা।

কতকগুলো ধারণাকে কাজে লাগানো যায় না। সেগুলো দ্রুত অপসৃয়মান, কোনো রকম স্থায়িত্ব প্রতিষ্ঠা না করেই নিশ্চিহ্ন হয়ে যায়। আমরা জানি ক্ষুদ্র পিপীলিকাও জীব। অথচ প্রতিদিন মাড়িয়ে যাচ্ছি। অসংখ্য হতাহত পিপীলিকার প্রতি যে সমবেদনা তা দার্শনিকের বেদনা মাত্র। চিন্তাক্ষেত্রে সংঘর্ষ বাধাতে পারে না। অনেক সময় গতিবেগ ক্ষুদ্রকে আচ্ছন্ন করে যায়। যেমন পথের ক্ষুদ্র গর্তগুলো বাস-চালকের দৃষ্টি আকর্ষণ করে না। জীবন ও জগতের এই ক্ষুদ্র অসঙ্গতি কবিতার বিষয় হতে পারে কিন্তু নাটকের পক্ষে এগুলোকে অকেজো ধারণা বলব।

সাধারণভাবে নাট্য-ধারণা স্বভাবচঞ্চল ও দ্রুতিময়। ধারণাগুলো তরঙ্গের মত একে অপরকে আঘাত করে এবং প্রত্যেকেই বিলীন হয়ে যায়। আগ্রহী লেখককে সম্ভাবনাপূর্ণ ধারণা মনে রাখতে হবে। কাজটা সহজ নয়। একটি ধারণা রচনার ইচ্ছা জাগ্রত করার সঙ্গে-সঙ্গেই অন্যটির উদ্ভবে দুর্বল হয়ে যেতে পারে বা একেবারে অস্পষ্ট হয়ে যেতে পারে। পরবর্তী ধারণাটি প্রথমটির তুলনায় দুর্বল হওয়া সত্ত্বেও ইচ্ছাশক্তিকে লক্ষ্যভ্রষ্ট করে দিতে পারে। আবার স্মরণশক্তির দুর্বলতার জন্য পছন্দমত ধারণাটি হারিয়েও যেতে পারে। এর প্রতি-কারের উপায় ধারণাগুলোকে একটি ডায়েরিতে লিপিবদ্ধ করে রাখা। নিশ্চিন্ত অবসর সময়ে মনের ধারণারাজিকে সংক্ষেপে ধারা-বাহিকভাবে সাজিয়ে রাখতে পারলে তা থেকে নাটকের উপযোগী ঘটনা নির্বাচন করা যায়। পেড্রিক সাহেব নাট্যধারণার সংরক্ষণ সম্পর্কে একটি সুন্দর পরামর্শ দিয়েছেন, No really good idea need ever be lost. Take the trouble, therefore, to make notes of every promising thought. You won't regret

it. An opening phrase—a story outline—the subject for an entertaining talk. Don't loose them. More than that having hatched out these themes and noted them down—act on them without delay.[২২]

নাট্যরচনার ইচ্ছাকে জাগ্রত রেখে চলাফেরা করলে নূতন নূতন ভাবের উদয় হতে পারে। অসংখ্য ঘটনারাজির মধ্যে কোনো কোনো ঘটনা সহসা বিদ্যুতের মত কল্পনার আকাশে চমক মেরে যায়। সেই ঘটনার প্রতি মনোনিবেশ করতে হবে এবং নাট্য-রচনার সংকল্প গ্রহণ করতে হবে। এই সংকল্পই সফলতার চাবিকাঠি। গেইল পেড্রিক এর মতে, Many of these brain-children will not survive, others may come to life and bring a sense of achievement plus hard cash.[২৩]

২২। Gale Pedrick. PROFITABLE SCRIPTWRITING FOR TV & RADIO. P. 14

২৩। Gale Pedrick. PROFITABLE SCRIPTWRITING FOR TV & RADIO, P 20

॥ ৮ ॥

সূচনা বিন্দু

কাহিনী বা ঘটনার যে অংশ থেকে নাটক আরম্ভ হবে তার নাম সূচনা বিন্দু বা starting point নাটক শুরু হওয়ার কয়েক মিনিটের মধ্যেই শ্রোতার মনে আগ্রহ ও উৎকণ্ঠা জাগানো যাবে একথা মনে রেখে সুচনা-বিন্দু নির্ধারণ করতে হবে। এই মূল লক্ষ্য স্থির রেখে সূচনার স্থান চিহ্নিত করা আবশ্যক। সঠিক নির্বাচনের উপর নির্ভর করে সফলতা। আরম্ভ ঠিক না হলে নাট্যকার দ্বিধায় পড়েন। তখন তাঁকে নতুন কোনো সূচনা-স্থান অনুধাবন করতে হয়। নাটকের ক্ষেত্রে সহজাত প্রতিভাকে কিছু কলা-কৌশলের উপর নির্ভর করে চলতে হয়। চর্চা ও অনুধাবন অন্যতম কৌশল।

বিষয়টি একটু বিশদভাবে আলোচনা করা যাক। পূর্বে উল্লেখিত তিনটি উদাহরণমূলক কাহিনীর কথা স্মরণ করে নিলে আলোচনা সহজ হবে। প্রতিভার কষ্টিপাথর অধ্যায়ের ফটিক ও যুবতী, প্লাবনের রাধা ও বিমল এবং এককোক্তি নাটক ঝরাপাতা (বিকল্পে 'কান্না') —এই তিনটি ঘটনায় সূচনা-বিন্দু যথাক্রমে দুজনের প্রেমের অভিনয়, সর্পাঘাতের সম্ভাবনা ও শুক্‌নো পাতার মধ্যে হঠাৎ কোনো রহস্য লুকিয়ে থাকার প্রতি শ্রোতার দৃষ্টি আকর্ষণ। প্রথম ঘটনার দ্বন্দ্ব সংঘাত বিলম্বে ঘটাতে হলে সূচনা-বিন্দু অনেক পেছনে টেনে নিতে হবে। ফটিকের সঙ্গে আরও দু'একটি চরিত্রের সাক্ষাৎ ঘটাতে হবে। তাদের সঙ্গে রসাল সংলাপ থাকবে এবং সেই ফাঁকে জানা যাবে ফটিক ঐ বধূটির ঘরের সামনে উপস্থিত হয়ে "মিস্টি দই" জাতীয় মিস্টি কথায় তার প্রেমিকাকে সে ডাকবেই। দ্বিতীয় ঘটনার পরিধি এমনিতেই ব্যাপ্ত। যা দেখানো হয়েছে তার মধ্যে আরম্ভ সীমাবদ্ধ রাখলে নাট্যবন্ধ রচনায় অসুবিধা হওয়ার কথা নয়। তৃতীয় ঘটনায় সচনা পর্ব হতে পারে প্রতিনায়িকা মলয়ার পূর্বপ্রণয়-দৃশ্য বা কবিকে

প্রত্যাখ্যান। সামাজিক নাটক রচনার ক্ষেত্রে, মনে হয়, দাম্পত্য কলহ উৎকৃষ্ট সূচনা-পর্ব।

সূচনা-বিন্দুকে লাজস এগ্‌রি বলেছেন Point of attack বা আক্রমণ-বিন্দু। আক্রমণ শব্দটি ব্যবহার করে তিনি সূচনাপর্বকে সংঘাতাত্মক ও ক্ষিপ্রতর লক্ষণযুক্ত রূপে চিহ্নিত করতে চেয়েছেন। তাঁর মতে নাট্যমুহূর্ত চার ভাবে অর্থাৎ ঘটনার যে কোনো চারটি মোড় থেকে আহরণ করা যেতে পারে। এগ্‌রির Point of Attack Theory : [২৪]

১) দ্বন্দ্ব যেখানে সংকট-আবর্তে রূপান্তরিত হবে, সেখান থেকে, "A play might start exactly at the point where a conflict will lead upto a crisis."

২) একটি প্রধান চরিত্র যেখানে তার ভূমিকার সন্ধিক্ষণে পৌঁছেছে, ঠিক সেখান থেকে।
"A play might start exactly at a point where at least one character has reached a turning point in his life."

৩) প্রতিপাদ্য বিষয়ের সংকট ত্বরান্বিত হওয়ার সংকল্প যেখানে কার্যকরী হবে, সেখান থেকে,
"A play might start with a decision which will precipitate conflict."

৪) মহৎ আদর্শ সংকটাপন্ন, ঘটনার এমন এক প্রাথমিক পর্ব থেকে, "A good point of attack is where something vital is at stake at the very beginning of the play."

এগ্‌রি শেষোক্ত সূচনাকে উৎকৃষ্ট আক্রমণ-বিন্দু বলে অভিহিত করেছেন। বাকি তিনটি শ্রেণীভুক্ত। এগ্‌রির এই মতবাদ সাধারণভাবে যে কোনো নাটকের ক্ষেত্রেই গ্রহণযোগ্য। নাট্যবন্ধ ব্যাখ্যা করলে

২৪। LAJOS EGRI, The Art of Dramatic Writing, P. 183

এই নীতি অনুযায়ী সূচনা পর্ব অবশ্যই নির্ধারণ করা যায়। তবে তার এই প্রারম্ভ-সন্ধান নীতি মঞ্চনাটকের ক্ষেত্রেই সমধিক প্রযোজ্য। বিশেষত সেইসব নাটকের ক্ষেত্রে যেখানে জীবনের বিপরীতধর্মী সমস্যারাজিকেই বেছে নেওয়া হয়েছে। হত্যা, প্রবঞ্চনা, অবৈধ সম্পর্ক, নির্যাতন, নির্বাচিত ছুটি, বলাৎকার, অতিরঞ্জন, লুন্ঠন, আত্মহত্যা প্রভৃতির তীব্র দিকগুলো যেসব নাটকে (অধিকাংশ বিদেশী নাটক) সংকট গড়ে তোলার মালমশলা, সেসব ক্ষেত্রে আক্রমণ-বিন্দুতো সর্বত্রই ছড়ানো। যে কোনো একটি বেছে নিলেই মনে হবে আরম্ভটা নাটকীয়। কিন্তু শান্ত-স্নিগ্ধ-মাধুর্যময় দিব গুলো শ্রোতার মনকে কম তৃপ্ত করে না। সংলাপপ্রধান নাটকের বিষয়বস্তু যেখানে সামাজিক সমস্যা, সেখানে সংকট ঘনীভূত হতে সময় নিতে পারে। সামাজিক সমস্যা-গুলো নানারকম রীতিনীতি ও সংস্কার জালে শুধু আবদ্ধই নয়, ছোটখাটো অনেক প্রচলিত রীতির সঙ্গে সম্পৃক্ত। তার ফলে সংকট মুহূর্তে আবির্ভূত হতে পারে না। শেখভের "আংকল ভানিয়া"[২৫] নাটকের কথা মনে করা যাক। চরম কোনো দ্বন্দ্ব নিয়ে এই নাটক শুরু হয়নি। অথচ পাঠ করার সঙ্গে সঙ্গে মনে হয় আমরা একটি সমস্যা-মোহানার দিকে চলেছি। উপভোগের আমেজ সেখানে শীতের উষ্ণ রোদ, শরীর ঝলসে যাবে এমন আশঙ্কা অমূলক। অথচ কাহিনীর আকর্ষণ শেষ পর্যন্ত ঊর্ধমুখী। "আংকল ভানিয়া" মঞ্চনাটক। বেতারনাটকের উদাহরণ দিচ্ছি। আমার রচিত "প্রবাহ" নাটকের বিষয় সন্তানস্নেহ ও দাম্পত্যজীবনের সংঘর্ষ। মা-বাবার চোখে কমল এখনো যেন ছোট্ট শিশুটি। অথচ সে বয়স্ক ও বিবাহিত। নববিবাহিতা সুন্দরী স্ত্রী মনোরমা স্বামীকে একান্ত করে পেতে চায়। পাচ্ছেনা। আদরে, স্নেহে, যত্নে ও সেবায় শ্বশুর-শাশুড়ী তার প্রতিদ্বন্দ্বী। দুই তরফের দাবী দুই রকম। স্নেহ-প্রেমের দ্বন্দ্বে যত গভীরতা থাকে তত তীব্রতা থাকে না। ভাব আহত হয়, নিহত হয় না। ভেবে মরে চিৎকার করে না। ধৈর্যহীন হলেও ছুটে পালাতে পারে না। এইরূপ কাহিনীতে আক্রমণ-বিন্দু সহসা তীব্র হতে পারে না। "প্রবাহ" নাটকে শুরুতে শানাই বাজছে। সঙ্গীত নেপথ্যে রেখে গ্রাম্যবধূদের হাসিঠাট্টা দিয়ে সংলাপ শুরু। এয়োতিরা নতুন বউকে ধরে রেখেছিল বরের মনে

২৫। ANTON PAVLOVICH CHEKHOV. UNCLE VANYA.

অধৈর্যভাব সৃষ্টি করে মজা পাওয়ার জন্যে। শানাইর সুর কমে গেল। এয়োতি মেয়েদের দু'একটি সংলাপের মাধ্যমে মনোরমাকে অপেক্ষমাণ কমলের ঘরে ঠেলে দেওয়া হোল। পায়ের মল বেজে উঠল টুং করে। কমল ডাকল, এসো।

দুজনে কথা বলছে। বর বলল, গল্প শোনাও। কিসের গল্প? কেন, কনে দেখার গল্প। বউ বলল, সেতো গল্প নয়, সত্যি কথা। মনোরমা গল্প বলবে। নেপথ্যবিধানে ঘটনাস্থল মনোরমার বাবার বাড়ী। কমলের বাবা গাঁয়ের মানুষ। তাঁর কাছে প্রশ্ন মানে গ্রাম্য-ধাঁধায় ভাবী পুত্রবধূর বুদ্ধি যাচাই করা। মনোরমা শহরের মেয়ে। গ্রাম্যধাঁধার সঙ্গে তার পরিচয় থাকার কথা নয়। ভাবী শ্বশুরের সঙ্গে চলল তার না জানার অভিনয়। কমলের শেখানো উত্তরে ভাবী-শ্বশুরকে খুশী করে দিল। নেপথ্যবিধান শেষ। ঘটনাস্থল সেই বাসরঘর। দ্বন্দ্ব এখান থেকে শুরু। অথচ মজার ব্যাপারগুলো এত স্বাভাবিক ভাবে ঘটে এসেছে যে, ইতিমধ্যে নাটক অনেকদূর এগিয়ে গেছে। এগ্রিরির নীতি অনুযায়ী "প্রবাহ" নাটকের আক্রমণ-বিন্দু উৎকর্ষের ঠিক আগে যেখানে মনোরমা অধৈর্য হয়ে তীব্র মন্তব্য করেছে :

মনোরমা : ভুলে যাবেন না আমি এ বাড়ীর বউ।

শাশুড়ী : বলি, স্বামী কি কেউ বাপের বাড়ী থেকে নিয়ে আসে না শ্বশুর-শাশুড়ীর ঘরে জন্মায়?

মনোরমা : এতকাল স্বামী নিয়ে ঘর করছেন, আপনার নিজেরই জানা উচিত কথাটা।

শাশুড়ী : ঘরই করেছি। তোমার মত পরের পুত গ্রাস করিনি।

মনোরমা : ওগো, মার ঘরে যাও (স্বামীকে), (শাশুড়ীকে) যান, ছেলেকে নিয়ে গিয়ে নিজের ঘরে শুইয়ে রাখুনগে, যান...

স্বামী-স্ত্রী শয্যাশায়ী ছিল। কমল মায়ের ডাক শুনে উঠে আসতে বাধ্য হয়। নিশ্চই অনিচ্ছায়। সেই পরিপ্রেক্ষিতে 'ছেলেকে নিয়ে গিয়ে নিজের ঘরে শুইয়ে রাখুনগে' বলার মধ্যে যে প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিত

বর্তমান তা মায়ের কাছে অসহ্য। অনেকটা অশ্লীলও বটে। এই অধ্যায়কে আক্রমণ-বিন্দু বলা যায় না। এটাই সংকট-প্রবাহ যার গতি উৎকর্ষমুখী। উৎকর্ষপর্বে কমল স্ত্রীকে নিয়ে আলাদা হয়ে যায়। মনোরমার স্ত্রীসত্তা something vital. যেখানে সে আত্মপ্রতিষ্ঠার তাগিদে ফোঁস করে উঠেছে সেখান থেকে নাটক শুরু হলে পূর্ববর্তী অংশের মধুময় ব্যাপারগুলো ম্লান হয়ে যাবে। এমনকি anti-climax হয়ে যেতে পারে।

নাটিকা, কৌতুকী, নক্সা, ঝলক প্রভৃতি নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানে তীব্রতম দ্বন্দ্ব-সংঘাত থাকেনা। বিজ্ঞাপন কার্যক্রমের দৌলতে এই জাতীয় অনুষ্ঠান পৃথিবীর সর্বত্রই অত্যন্ত জনপ্রিয় এবং সমাদৃত। এগ্রি সাহেবের আক্রমণনীতি এসব ক্ষেত্রে প্রয়োগের প্রয়োজন নেই।

॥ ৭ ॥

নামকরণ

কাহিনীর অন্তর্নিহিত ভাব ও মর্মবাণীকে এক বা একাধিক শব্দে ঘনীভূত করাই নামকরণ।

নামের উদ্দেশ্য নির্দেশাত্মক অর্থাৎ প্রতিপাদ্য বিষয়ের নির্দেশ থাকবে নামের মধ্যে। নির্দেশাত্মক শব্দ নির্বাচন করার স্বাভাবিক উপায় ঃ

১। **ঘটনা সংক্ষিপ্ত করা।** সাম্রাজ্য ধ্বংস হয়ে যাওয়ার মত বিরাট কাহিনী, ঐতিহাসিক যুদ্ধের পটভূমিকা বা রণক্ষেত্রের নাম অনুসরণ করে অর্থব্যঞ্জক শব্দ নির্ধারণ করা সহজ। দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের "মেবার পতন", শচীন সেনগুপ্তের "তটিনীর বিচার" কিংবা কালিদাসের সংস্কৃত নাটক "কুমারসম্ভবম্" ব্যাপক কাহিনীর ঘনীভূত নাম।

২। **নায়ক নায়িকা বা কেন্দ্রীয় চরিত্রের নাম ব্যবহার।** এটি নামকরণের সহজ উপায়। সফোক্লিসের 'আন্তিগোনে', সেক্স্‌-পীয়ারের 'ম্যাকবেথ', 'জুলিয়াস সীজার', দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের 'সীতা', বিধায়ক ভট্টাচার্যের 'মাইকেল মধুসূদন' প্রভৃতি নাটক এই আদর্শে নামাংকিত।

নায়ক বা নায়িকার নামে অভিহিত টাইটেল ইঙ্গিতপূর্ণ হতে পারে। এই গ্রন্থে উল্লেখিত "মালিয়া" নাটকের নামকরণ লক্ষ্য করুন। মালিয়া নাটকের প্রধান চরিত্র নয়, প্রধান চরিত্র মালিয়ার মা শ্রীমতী। শ্রীমতীর আশাআকাঙ্ক্ষা, সংগ্রাম ও ব্যর্থতাই নাটকের

প্রাণ। অথচ নাটকটি মালিয়ার নামে উৎসর্গীকৃত কেন? শ্রীমতীর আকাঙ্ক্ষা ও সংগ্রাম তার নিজের জন্য নয়, মালিয়ার জন্য। মালিয়া অপরিণতবয়স্কা, সুন্দরী, ভদ্রজীবনের উপযুক্ত দাবিদার। যাযাবর জীবনের নোংরা পরিবেশে উগ্র ও অভদ্র ব্যবহারই মানানসই। মালিয়া সেই পরিবেশে বেমানান। প্রজাপতি যেমন মাছির সঙ্গে দুর্গন্ধ নিয়ে কাড়াকাড়ি করে না তেমনি মালিয়া বেদে-জীবনের অভিশাপ মুক্ত এক রঙিন প্রজাপতি, যাযাবর বৃত্তির লাভলোকসান তার কাছে তুচ্ছ। অথচ নাটকের প্রয়োজনে সংগ্রাম অবশ্যম্ভাবী। মালিয়া সংগ্রাম করতে চলেছে সমাজ জীবনের সঙ্গে যেখানে তার প্রতিপক্ষ শ্রীমতীর পুর্বপ্রণয়ী গোবিন্দর ছেলে তপন ও তপনের মা। মালিয়া উপকথার রাজকন্যা নয় যে সৈন্যসামন্ত ও অস্ত্রবল নিয়ে রাজপুত্রের সঙ্গে যুদ্ধ করবে কিংবা রাক্ষসদের সঙ্গে লড়াই করে বিজয়িনী হবে। বেদে-জীবনের উপযোগী করে গঠিত শ্রীমতীর চরিত্র। শ্রীমতীই পারে মেয়ের জন্য সংগ্রাম করতে। তার নিজের প্রতিষ্ঠার সংগ্রাম হলে নাটকের নাম হতে পারত শ্রীমতী। মায়ের সংগ্রাম মেয়ের জন্য এইজন্য নাটকের নাম শ্রীমতী না হয়ে মালিয়া।

দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের "নর-নারায়ণ" নাটকের নাম ও অনুরূপ আদর্শের প্রতিফলনযুক্ত। নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র কর্ণ, যিনি নায়কের দুভোগ সহ্য করেছেন। অথচ নাটকের নাম কর্ণ না হয়ে 'নর-নারায়ণ।' নররূপী নারায়ণ শ্রীকৃষ্ণ মানুষের কল্পনার সর্বোত্তম সৃষ্টি। শ্রীকৃষ্ণের সামান্য ভূমিকাও যে কোনো বীরের সর্বশ্রেষ্ঠ কীর্তিকেও ম্লান করে দেয়। সেই অর্থে নাটকটির পূর্বনাম "কর্ণ" পরিবর্তিত হয়ে "নর-নারায়ণ" হওয়া অযৌক্তিক হয়নি।

৩। রূপক-সাংকেতিক শব্দ ব্যবহার। নাটকের অন্তর্নিহিত ভাবসত্যকে অভিধানগত শব্দ দ্বারা ঠিকমত বোঝানো না গেলে এমন শব্দ আহরণ করা আবশ্যক যার মধ্যে একটি গভীর তাৎপর্য থাকবে, বিশেষত প্রসঙ্গের পরিপ্রেক্ষিতে। রবীন্দ্রনাথের "মুক্তধারা", "রক্তকরবী", ঋত্বিক ঘটকের "জ্বালা", ইব্‌সেনের "ডলস হাউস" বাদল সরকারের "এবং ইন্দ্রজিৎ" ইত্যাদি নাটকের নাম ভাবব্যঞ্জক, ইঙ্গিত-বহ ও বক্তব্য-নির্দেশক।

৪। **কাব্যগন্ধী শব্দ নির্বাচন।** প্রয়োজনে কবিতার একটি সুন্দর ছন্দময়ী বাক্য দ্বারাও নাটককে অংলকৃত করা যায়। লেডি গ্রেগরীর "রাইজিং অফ দি মূন", বিধায়ক ভট্টাচার্যের "তাহার নামটি রঞ্জনা" প্রভৃতি নাম কাব্যধর্মী। এই ধরনের নাম নাটকের ভাবকুসুমের সঞ্চিত সুগন্ধ, নাটক শেষ না হলে নামের সার্থকতা অনুভব করা যায় না।

যাঁরা রচনাকে ছকে ফেলে নাট্যসংক্ষেপ বা synopsis রচনা করে নেন, তাঁদের নামলিপি বড় একটা পাল্টাতে হয় না। কিন্তু মনে মনে প্লট ঠিক করে নিয়েই যাঁরা নাটক লিখতে বসেন তাঁদের কাছে পূর্ব—প্রদত্ত নামটি রচনা শেষে যথার্থ বলে বিবেচিত না হলে অর্থব্যঞ্জক নূতন নাম ঠিক করতে পারেন। অনু-শীলনী হিসেবে এই গ্রন্থে উল্লেখিত monologue রচনার উদাহরণ "ঝরাপাতা" নাট্যাংশের কথা ধরা যাক। "ঝরাপাতা" শব্দটি খুব প্রচলিত। যদি ঐ একোক্তিটির নাম পরিবর্তন করে "কান্না" রাখা যায় তা হলে ঘটনার কাব্যময় দিক আরও উজ্জ্বল রূপ ধারণ করে।

আঙ্গিক ও উপাদান

Technique and aids.

বেতারনাটকের আঙ্গিক রচনাকৌশল এবং উপাদান নিরূপিত সংজ্ঞার চারটি দিক অর্থাৎ সংলাপ, শব্দ, নৈঃশব্দ ও সঙ্গীত এবং তাদের সহায়তায় প্রস্ফুটিত হয়ে ওঠা চরিত্রায়ন ও দ্বন্দ্ব-সংঘাত। আঙ্গিক ও উপাদান অঙ্গাঙ্গি জড়িত। মঞ্চ-নাটকের অঙ্গসজ্জার চোখে পড়ে, বেতারনাটকে আঙ্গিকের অস্তিত্ব আমাদের কল্পনায়। নিরবয়ব দুই সত্তার মাঝে সীমারেখা টানা যায় না। এইজন্য উপাদান-সন্নিবেশ রীতিকেই অঙ্গ রচনার কৌশল বলা যায়।

সংলাপ।

নাটকের সংলাপ পরস্পর কথোপকথন। এই অর্থও এখন সম্প্রসারিত হয়ে প্রত্যক্ষ, স্বগত ও নেপথ্য—এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত হয়েছে। এক বা একাধিক চরিত্রের মধ্যে কথোপকথন প্রত্যক্ষ সংলাপ, স্মৃতিচারণ, বক্তব্য ও অনুপস্থিত ব্যক্তিকে উদ্দেশ্য করে আত্মভাষণ স্বগত সংলাপ এবং দূর বা আড়াল থেকে কারও উদ্দেশ্যে কথা বলা বা অন্যের কথায় সাড়া দেওয়া নেপথ্য সংলাপ। সমালোচকরা সংলাপকে রূপের দিক থেকে কাব্যিক ও স্বাভাবিক এবং পরিণতির দিক থেকে বিস্তারধর্মী ও বাস্তবধর্মী বলে উল্লেখ করেছেন। বেতারনাটকে এই শ্রেণীবিভাগ অর্থহীন। এখানে চরিত্রগুলো সশরীরে শ্রোতার সামনে উপস্থিত হয় না বলে নাট্যকারকে সংলাপের সাহায্যেই কাহিনী বা চরিত্রের ব্যাখ্যা ও বিবরণ দিতে হয়, নাটকের ভাবমূর্তি রচনা করতে হয়।

সংলাপের ভাষা সহজ, সরল ও দ্রুত অর্থবহ হওয়া আবশ্যক। বর্তমানে সাধুভাষা প্রায় অপ্রচলিত। তবে আক্ষরিকভাবে সাধুভাষা—

তদ্ভব বা তৎসম যাই হোক না কেন, বিশেষ উদ্দেশ্যে প্রয়োগ করা যেতে পারে। মনে করুন, জনৈক ভণ্ড সাধু একটি সুন্দরী যুবতীকে ফুসলে নেবার মতলবে আছে। সে নিজেকে একজন তপস্বী বলে জাহির করতে তৎপর। এইরূপ ক্ষেত্রে চরিত্রটি সাধুভাষায় কথা বললে বিশ্বাসযোগ্যতা বাড়ে। শ্রোতারা কৌতুক বোধ করেন।

উপন্যাস ও ছোটগল্পের মত লেখকের সরাসরি মন্তব্য বেতার-নাটকে অচল। 'তিনি বললেন', 'মনে হল' এইভাবে গ্রন্থনার মত বাক্যরচনা চলবে না।

সংলাপ দৈনন্দিন কাজকর্মে ব্যবহৃত কথ্যভাষা থেকে সংগ্রহ করা উচিত। কোনো কোনো শব্দ অঞ্চলবিশেষে অপরিচিত থাকতে পারে, কিন্তু বিষয়বস্তুর মাধুর্য প্রতিষ্ঠার জন্য নির্ভয়ে ব্যবহার করা সংগত। একটি নাটকে[২৬] গ্রাম্য মেয়ের প্রসাধন সামগ্রী হিসেবে খেজুরগাছের চুমুরে যে সুগন্ধী রেণু থাকে তার উল্লেখ করা হয়েছিল। নাটকে অংশগ্রহণকারী শিল্পীরা ছিলেন শহুরে লোক। তাঁদের মধ্যে জনৈক অভিনেতা এই বলে আপত্তি তুলেছিলেন যে, চুমুর শব্দটি পূর্ববঙ্গেই প্রচলিত, পশ্চিমবঙ্গে পাপড়ি বা ফুল। নাট্যকার স্বয়ং প্রযোজক ছিলেন বলে চুমুর শব্দটি গৃহীত হয়েছিল। তাঁর কাছে ওই শব্দটি ছিল ভাবব্যঞ্জক। চরিত্রকে বাস্তবধর্মী করার জন্য প্রয়োজনে উপভাষা ব্যবহার করা উচিত।

সংলাপ চরিত্রের সঙ্গে ঘটনার যোগসূত্র স্থাপন করে। দীর্ঘ সংলাপ চরিত্র ও বক্তব্যের মধ্যে ভাঙন ধরাতে পারে। চরিত্রের মুখে অবান্তর কথা বসালে শ্রোতার ধৈর্যচ্যুতি ঘটে।

হেন্‌রি হাডসন চরিত্র-চিত্রণের দিক থেকে সংলাপকে দুটি শিরো-নামায় ভাগ করেছেন : (১) একটি চরিত্র অন্যের সঙ্গে যে ভাবে কথা বলে এবং (২) তা শুনে তার সম্পর্কে অন্য ব্যক্তি যে ভাষায় মন্তব্য করে বা প্রত্যুত্তর দেয়। তাঁর ভাষায়, We may regard dramatic dialogue as a means of characterisation under two heads ; taking, first, the utterances of a

২৬। গ্রন্থকার রচিত বেতারনাটক "বিজ্ঞাপন।"

given person in his conversation with others, and then the remarks made about him by other persons in the play.[২৭]

বক্তব্যের বাহক রূপে সংলাপকে দুটি শ্রেণীতে ভাগ করা যায় : গল্পবাহী ও যুক্তিবাহী। প্রথমটি ঘরোয়া কথোপকথনের মাধ্যমে কাহিনীকে পরিণতির দিকে এগিয়ে নেয়, দ্বিতীয়টি ঘটনার প্রতি পর্বে উচ্ছ্বাস ও আবেগপূর্ণ চমক সৃষ্টি করে। আবেগ-প্রবণ শ্রোতারা এই সংলাপে মুগ্ধ হতে অভ্যস্ত। প্রথমটির সৌন্দর্য সাবলীল, দ্বিতীয়টির তীব্র। দুটোই মর্যাদাসম্পন্ন হতে পারে।

স্বাভাবিক প্রতিভা, অধ্যয়নলব্ধ অভিজ্ঞতা ও ঘাতপ্রতিঘাতময় ঘটনাকে সংহত করার অভ্যাস শক্তিশালী সংলাপ রচনার উৎস। সর্বোপরি প্রয়োজন স্মরণশক্তি ও প্রয়োগধর্মী উপস্থিত বুদ্ধি। সংলাপ রচনার সুযোগ কিভাবে সৃষ্টি করে নেওয়া যায় লক্ষ্য করুন।

কাহিনী সংক্ষেপ : পূর্ববঙ্গের চাষী ছিন্নমূল উদ্বাস্তু বৃদ্ধ তারক মণ্ডল আজ সহায় সম্বলহীন। একমাত্র সন্তান শ্রীমতী। সে যুবতী। মেয়ের চিন্তায় বৃদ্ধের চোখে ঘুম নেই। প্লাটফমের ধারে নোংরা ঝুপড়ির মধ্যে বসে ভাবেন মেয়ের বিয়ের কথা। চারিদিকে প্রলোভন ও পদস্খলনের সম্ভাবনা। গুণীন্ নামে এক দুষ্ট প্রকৃতির সাপুড়ে শ্রীমতীকে নিয়ে একটি বেদের দল বাঁধার তালে আছে। একদিন গুণীন্ তারক মণ্ডলকে প্রস্তাব দিল সে তাঁর মেয়ের পাণিপ্রার্থী। তারক মণ্ডল গর্জে উঠলেন, গুণীন দমে যাওয়ার পাত্র নয়। সরাসরি প্রশ্ন করল, পাত্তর হিসাবে আমি কি আপনার মেয়ের অযুগ্যি ?

এখন তারক মণ্ডলের মুখে এমন সংলাপ বসাতে হবে যা তাঁর

২৭। WILLIAM HENRY HUDSON. An introduction to the study of Literature. P-192

চরিত্র ও মূল কাহিনীর মধ্যে সেতুবন্ধ রচনা করবে। গুণীনের প্রশ্নের সম্ভাব্য উত্তর দুই জোড়া উদাহরণে সাজানো হোল ঃ

গল্পবাহী সংলাপ ঃ

তারক ঃ (ক) ফের যদি তোর মুখে এই ধরনের কথা শুনি, তাহলে তোকে ছিঁড়ে টুকরো টুকরো করে ফেলব। যা এখান থেকে। চলে যা গুণীন।

(খ) গুণ্ডামি করে নিজের জীবন নষ্ট করেছিস, সাবধান। ফের যদি এই সব নোংরা প্রস্তাব নিয়ে আসিস, ভালো হবে না। চলে যা গুণীন। যা॥

যুক্তিবাহী সংলাপ ঃ

তারক ঃ (ক) তোর মত বেদের হাতে মেয়ে দেব আমি? বামন হয়ে চাঁদে হাত বাড়াচ্ছিস ; এতবড় আস্পর্ধা তোর?

(খ) গুণীন, তোর মত পাত্রে আমি থুথু ফেলি, মেয়ে ফেলিনা।

প্রথম জোড়া উদাহরণের সংলাপ ঘটনাকে বহন করে এগিয়ে চলেছে, দ্বিতীয় জোড়া উদাহরণে সংলাপ উপমা, তীর্যক ও শ্লেষ জাতীয় অলংকার প্রয়োগে সমৃদ্ধ হয়েছে। এখানে চরিত্র যুক্তিজাল রচনা করেছে। স্বভাবতই যুক্তিবাহী সংলাপ ধীরগতি হলেও শক্তিশালী। কাহিনী ও চরিত্রের মধ্যেই যুক্তিবীজ নিহিত ছিল। তাদের বন্ধনমুক্ত করে আনা হয়েছে মাত্র। এমনি করে একাধিকভাবে যুক্তি ও উপমার সাহায্যে বাক্যে গতিময়তা আরোপ করা যায়। সংলাপের ধর্ম ও ধরন মননশীলতা ও অধ্যবসায়গত প্রস্তুতির উপর নির্ভরশীল।

শব্দনির্বাচন যথাযথ না হলে সংলাপ ভাব-দ্যোতক হতে পারেনা। শেষোক্ত জোড়া-উদাহরণে 'পাত্র' 'থুথু' ও 'ফেলে দেওয়া'—

এই শব্দগুলো বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। এমনি করে সংঘাত ও সংকট সৃষ্টির উপযোগী আরও বাঁকা ও চোখা চোখা শব্দ খুঁজে নিয়ে সুযোগ বুঝে ব্যবহার করা আবশ্যক। একবারে না হোক বারবার পরিবর্তন ও পরিবর্ধনে শব্দগুলো সংলাপের অলংকার হয়ে উঠতে পারে।

সংলাপের যাথার্থ্য যাচাই করার সূত্র কি? ভ্যাল গিলগাডের মতে, চরিত্রের অন্তর্জীবন ফুটিয়ে তোলার উপযোগী সংলাপ ব্যক্তি-কেন্দ্রিক। অর্থাৎ নাটকের যে কোনো একটি চরিত্র সমান দক্ষতার সঙ্গে সব ছত্রগুলো সুন্দরভাবে বলতে পারে এমন সংলাপকে সন্তোষজনক বলা যাবে না। তাঁর নিজের ভাষায়, "...it will not be satisfactory if all the lines could equally well be spoken by any of the characters included in the play"[২৮] এটা পরীক্ষা করা যায় দ্বিবিধ উপায়ে। প্রথমতঃ, নাট্যকার স্বয়ং সংলাপগুলো শব্দ করে পড়ে দেখবেন, দ্বিতীয়তঃ, সম্ভবপর হলে বিভিন্ন ব্যক্তিকে পাঠ করে শোনাতে বলবেন। যদি দেখা যায় যে কথোপকথনের মাপকাঠিতে শ্রুতি, শব্দচয়ন ও চরিত্রায়নে রচনা গুণান্বিত হয়নি তাহলেই তিনি আসল সত্যটি উপলব্ধি করতে পারবেন; এবং তখন ঠিকমত সংলাপ রচনায় ব্যর্থ হলে রচয়িতার উচিত বেতার-মাধ্যম থেকে বিদায় গ্রহণ করা। 'ভ্যাল গিলগাডের ভাষায় "....If he lacks the requisite qualities of ear and phrasing and of characterisation in terms of conversation, he should by this means be able to recognise the fact; and if he cannot write dialogue he could be well advised to abandon the medium.[২৯]

চরিত্রের বয়স, স্বভাব, শিক্ষা-দীক্ষা ও পরিবেশ—এতগুলো দিক লক্ষ্য রেখে সংলাপ লিখতে হবে। বস্তিবাসী যুবক ও

২৮। VAL GIELGUD,
THE RIGHT WAY TO RADIO
PLAYWRITING. P. 16

২৯। ibid—

অভিজাত পাড়ার যুবক—এই দুজনের মুখে সমশ্রেণীর ভাষা মানাবে না। কাহিনী, ঘটনা-বিন্যাস ও বক্তব্য অভিন্ন হলেও সংলাপে তারতম্য হবে। কিভাবে? এই ঘটনাটি পাঠ করুন, ধারণা স্বচ্ছ হবে।

ঘটনা ঃ লোডশেডিং চলছে। এমনি এক সন্ধ্যায় শীলা নামে একটি তরুণীর সঙ্গে দেখা হোল তার পরিচিত ধনী যুবকের। যুবকটি বকাটে। শীলা তাকে আমল দিতে চায় না। সে ভালবাসে এক বস্তিবাসী যুবককে। ধনী যুবকটি জানে সে কথা।

ঘটনার সম্ভাব্য নাট্যরূপ (১) ঃ

শব্দ-সংকেত ঃ অন্ধকার গলির সংকেত—দূরে মুমূর্ষু কুকুরের কঁকানী।

ধনী যুবক ঃ আরে শীলা যে। তোমার হাতখানা ভারী নরম।

শীলা ঃ হাত ছাড়ুন···

ধনী যুবক ঃ সুযোগ দিলে কই। নিজেই তো ছাড়িয়ে নিলে হাত।

শীলা ঃ পথ ছাড়ুন···

ধনী যুবক ঃ হাতের সঙ্গে পথের সেইতো পার্থক্য। পথ ছাড়তে পারিনে শীলা (মুখে চুচু জাতীয় শব্দ করে) তুমি যেভাবে আমার মনটাকে লোডশেডিংএ ফেলে দিচ্ছ তাতে তোমার মত মোমবাতি ছাড়া আমার ঘরে আলো জ্বালাবে কে?

শীলা ঃ বাজে কথা বললে চিৎকার করে লোক জড়ো করব। যেতে দিন।

ধনী যুবক ঃ বেশতো, যাওনা (সজোরে শিস দেয়)

শীলা ঃ কে? কে?? (মুখ বন্ধ হয়ে যাওয়ার গোঙানি)

শব্দ-সংকেত ঃ একাধিক মানুষের ফিস ফিস শব্দ ভয়াবহ উৎকণ্ঠা-সঙ্গীতে ঢাকা পড়ে যাবে।

ঘটনার সম্ভাব্য নাট্যরূপ (২) ঃ

শব্দ-সংকেত ঃ (১) এর অনুরূপ।

বস্তিবাসী যুবক ঃ (জড়তা) এই, শুনুন···

শীলা ঃ আমি কি ভূত না পেতনী যে ভয়েভয়ে কথা বলছেন ?

বস্তিবাসী যুবক ঃ না, মানে গলিটা অন্ধকার তো—একা চলা কি ঠিক।

শীলা ঃ বাজারে কেরোসিন নেই, ঘর এই গলিটার চেয়েও অন্ধকার। একা কোথায়, এইতো আপনি আমার সঙ্গে রয়েছেন।

বস্তিবাসী যুবক ঃ আমাকে আপনার ভয় করে না ?

শীলা ঃ করেনা আবার ? খুব করে।

বস্তিবাসী যুবক ঃ (কথাটা বিশ্বাস করে) সত্যি বলছেন ?

শীলা ঃ হ্যাঁ, এক অর্থে সত্যি। যা ভীতু আপনি, কখন ছোট্ট ছেলের মত হারিয়ে যান সেই ভয়। বুঝলেন মশায়।

বস্তিবাসী যুবক ঃ শীলা !

শীলা ঃ উঁ।

বস্তিবাসী যুবক ঃ কতদিন তোমার সঙ্গে দেখা হয় না, তাই আজ এই পথে এসেছিলাম।

শীলা ঃ এসো, বাবার সঙ্গে দেখা করে যাবে।

বস্তিবাসী যুবক ঃ চলো।

শব্দ-সংকেত ঃ দূরে একটি ছোট ছেলের কণ্ঠে শোনা যাবে "মা, বাতিটা ধরতো।"

পরিবেশ, প্রতিষ্ঠা ও সঙ্গতি সংলাপের মাধ্যমে তুলে ধরা হয়েছে। ধনী যুবক লোডশেডিং-এর কথা বলছে, কেননা তার ঘরে বৈদ্যুতিক আলো জ্বলে ; মোমবাতির কথা বলছে কারণ বড়লোকের বাড়ীতে কেরোসিন-প্রদীপ জ্বালানো হয় না। সাধারণত মোমবাতি

জ্বালানো হয়। দ্বিতীয়তঃ যুবকটি শীলাকে মোমবাতির সঙ্গে তুলনা করে তার রূপ ও দীর্ঘদেহের প্রতি দৃষ্টি দিচ্ছে। মোমবাতি আলো জ্বালায় না, নিজে জ্বলে। শীলা যে তার কামনার ইন্ধন এই অসৎ ইঙ্গিতটা প্রকটিত করার জন্য আমি নাট্যরূপটি উদ্দেশ্যমূলকরূপে গড়ে তুলেছি। ক্লাইমেক্স বা উৎকর্ষ রচনার পূর্বাভাস স্বরূপ দৃশ্য শেষে অসৎ যুবকটির পূর্বপরিকল্পনা ফাঁস করে দেওয়া হয়েছে। শীলার কুমারীত্ব চরম পরীক্ষার সম্মুখীন। শ্রোতা এখন রুদ্ধশ্বাসে অপেক্ষা করবে পরে কি ঘটবে তা জানার জন্য।

দ্বিতীয় নাট্যরূপে গরিব যুবকটি শীলাকে নাম ধরে ডাকতে সাহস পাচ্ছেনা, কারণ সে লাজুক ও ভদ্র। শীলা কেরোসিনের কথা তুলছে কারণ তাদের ঘরে বিদ্যুতের ব্যবস্থা নেই। ছেলেটি ভালবাসার পাত্র, এই ভাবটি ফুটিয়ে তোলার জন্য তাকে শিশু-স্বভাবের সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। 'হারিয়ে যান' শব্দের বাঁধনে ধরা পড়েছে যুবকটির প্রতি শীলার মমতা যার প্রাথিত রূপ ভালবাসা। দৃশ্যশেষে, শব্দসংকেতে "মা আলোটা ধরতো" এক অর্থবহ পরিকল্পনা। হ্যারিকেনের পরিবর্তে কেরোসিন-কূপির উল্লেখ স্থূলব্যাপার। শীলার মনটাই শিশু। বাতি বা প্রদীপ তার প্রিয়তমকে মা-বাবার কাছে স্বাগতম্ করে তোলার প্রতীক। নাটকের শুরুতে যে অমঙ্গলসূচক পরিবেশ ছিল তা থেকে মুক্তির আভাসও সূচিত হয়েছে আলোক-বর্তিকা তুলে ধরার মধ্যে। প্রযোজনা-সাফল্যের উপর নির্ভরশীল এই শিল্প-নির্দেশ শিক্ষার্থীকে গভীর ভাবে অনুধাবন করতে হবে। রচনা পর্বে অভিনয়ের কথা প্রতিমুহূর্তে চিন্তা করতে হবে। তা নাহলে 'লয়েড জেম্স' এর ভাষায়, An excellent manuscript may be ruined when put to speech, because the speaker has failed to realise the abysmal gulf that separates the written from the spoken word'[৩০] অর্থাৎ একটি চমৎকার পাণ্ডুলিপিও অভিনয়কালে বরবাদ হয়ে যেতে পারে যদি অভিনেতা লেখ্য ও কথ্য ভাষার আকাশ-পাতাল তফাৎটাই বুঝতে না পারেন।

৩০। A LLOYD JAMES. THE BROADCAST WORD, P-11

শব্দের দুই রূপ। উচ্চারণগত ও ধ্বনিগত। সংলাপে ধ্বনিগত রূপকেই প্রাধান্য দিতে হবে। উচ্চারণ নয়, অভিনীত হয়ে শব্দ যেমন শোনাবে সেই তার নাট্যধর্মী-ধ্বনি।

মঞ্চনাটকে শব্দের ধ্বনিগত দিকের চেয়ে ভাবাবেগ প্রকাশ ক্ষমতার উপর জোর দেওয়া হয়। তার কারণও স্পষ্ট। যেখানে শোনানোর প্রাথমিক উদ্দেশ্য প্রদর্শন, সেখানে প্রতিমুহূর্তে দৃষ্টি আকর্ষণের চেষ্টা থাকে। দৃষ্টি আকর্ষণের শব্দগুলো স্বভাবে প্রক্ষেপধর্মী। ভাবাবেগও স্বভাবে বহির্মুখী ফলে শব্দগুলো মনের আবেগ, প্রক্ষোভ প্রভৃতি ভাব প্রকাশের জন্য বহির্মুখী হতে চায়। শব্দের এই নির্দেশাত্মক রূপ বেতারে তেমন কার্যকরী হয় না। লুই ম্যাকনিস তাঁর বিখ্যাত বেতারনাটক "ক্রিস্টোফার কলম্বাস"-এর ভূমিকায় ধ্বনিগত রূপের প্রাধান্য বোঝাতে বলেছেন, The good writer who writes only for the page concerns himself with words alone; the radio writer has to think of words in the mouth of actors. Consequently those subtleties which the ordinary writer uses in rhythm or phrasing—or thought—will often be superfluous and sometimes detrimental to the radio writer.[৩১]

শব্দাড়ম্বর বেতারনাটককে যাত্রাধর্মী করে। শব্দ নির্বাচনের সময় লক্ষ্য রাখতে হবে শব্দের ধ্বনিগত রূপ যেন শ্রোতার মনকে বক্তব্যের ঠিক বেদীমূলে পৌঁছে দিতে পারে।

উদাহরণ স্বরূপ একটি বেতারনাটকের কাহিনী এবং শব্দের অভিনীত রূপের কথা উল্লেখ করছি। দীর্ঘদিন বিদেশে শত্রু-কারাগারে বন্দী থাকার পর কয়েকজন সৈনিক একটি যুবতীসহ মুক্তি লাভ করে। মুক্তি পেয়েই তারা স্বদেশের পথে পা বাড়ায়। পার্বত্যভূমি অতিক্রম করে তারা একটি গভীর অরণ্যে প্রবেশ করে। অবিশ্রান্ত

৩১। LOUIS MCNEICE. CHRISTOPHER COLUMBUS : a radio play.

পথ চলায় তারা এতই ক্ষুধার্ত হয়ে পড়ে যে, নিরুপায় সৈনিকরা শেষ পর্যন্ত সঙ্গিনী যুবতীর কাঁচামাংস চিবিয়ে খেয়ে প্রাণরক্ষা করে। দীর্ঘদিন পরে একজন সৈনিক, যে এখন প্রায় উন্মাদ, ট্রেণের কামরায় বসে কাঁচামাংস ভক্ষণের গল্প শোনাচ্ছে জনৈক যাত্রীকে। যাত্রীটি হৃদরোগাক্রান্ত। নাটকটি পড়বার সময় কয়েকটি শব্দের উচ্চারণগত রূপ চিন্তার উদ্রেক করেছিল। তবে তা আপত্তিকর মনে হয়নি। কিন্তু অর্ধ-উন্মাদ সৈনিকের চরিত্রে অভিনেতা যখন অভিনয় করলেন তখন গা শিউরে উঠল, আতঙ্কে ও ঘৃণায় অস্থির হয়ে উঠলাম। 'মেয়েটির সব খেলাম লেকিন একটা অংশ খেতে লজ্জা কোরল মোশায়'—এই সংলাপে 'একটা অংশ' ও 'লজ্জা'—এই সাধারণ দুটি শব্দকে অভিনয়ের সময় একাধারে বীভৎস, ভয়ানক ও অশ্লীল মনে হোল। এ থেকেই বোঝা যায়, দৃশ্যতার অভাব পূরণের জন্য কতকগুলো "চিত্রধর্মী শব্দ সংলাপে ব্যবহার করতে হবে যার সাহায্যে বেতার-অভিনেতা কণ্ঠবৈচিত্র্যের মধ্য দিয়ে শব্দের নানা বর্ণ, রঙ, মেজাজ ও অর্থব্যঞ্জনা শ্রোতার চিত্তে সঞ্চার করতে পারেন"[৩২]।

চরিত্রপ্রধান নাটকের বিশেষ চরিত্র স্বয়ং নাট্যকারকে অতিরিক্ত সহানুভূতিশীল ও সংবেদনশীল করে তুলতে পারে। একটি বিশেষ অনুভূতি তখন লেখকের মনকে বারবার দ্বন্দ্ব সংঘাতময় জটিলতা থেকে সরল জগতে ফিরিয়ে আনতে চায়। এই অনুভূতিকে শ্রোতার মানসপটে সঞ্চালন করে দিতে হবে। নীরবে চোখবুজে কল্পনা করতে হবে, শ্রোতারা হয় অন্ধ না হয় চোখ বুজে আছেন। ধরা যাক বঙ্কিমচন্দ্রের "রজনী" উপন্যাসের নাট্যরূপ রচনা করবেন। রজনী অন্ধ মেয়ে। মঞ্চে তার অন্ধত্ব সবাই দেখতে পাবে। বেতারে পাবেনা। অতএব সংলাপের আশ্রয় অনিবার্য। আবার, চক্ষুষ্মান ব্যক্তির ও জন্মান্ধ ব্যক্তির ভাষায় পার্থক্য থাকবে। পার্থক্যের স্বরূপ বুঝিয়ে বলা মুশকিল। সাধারণভাবে বলা যায়, অন্ধের ভাষায় যুক্তাক্ষর কম থাকবে বা থাকবেই না, ছোট ছোট বাক্য থাকবে এবং

৩২। ৩১, ১২, ৭৮-এ আকাশবাণী আয়োজিত "আকাশবাণী ও বাংলা নাটক" শীর্ষক আলোচনা চক্রে ডক্টর অজিত কুমার ঘোষ পঠিত প্রবন্ধ।

কোনোটাই দ্রুতগতিসম্পন্ন হবে না। অন্ধের সতর্ক পদক্ষেপ, মানুষ বা বস্তুকে স্পর্শ করে নিশ্চিত হয়ে কথা বলা—ইত্যাদি বৈশিষ্ট্য একমাত্র ধীরগতি শব্দেই সূচিত করা যায়। S. W. Dawson এর মতে নাটকের ভাষাই প্রকৃতরূপে শ্রোতার প্রত্যাশা ও সম্ভাবনাকে প্রতিষ্ঠিত করে, "The language of a play establish for the audience what are the criteria of possibility and probability; movement, gesture, properties and scenery are auxiliaries which, ideally speaking, should grow out of the creative language".[৩৩] এই উধৃতিতে চরিত্রের চলাফেরা, আকার-ইঙ্গিত, সাজসজ্জা এবং দৃশ্যাবলীকে নাট্যসহায়ক বলা হয়েছে। বেতারনাটকে সেগুলো অদৃশ্য। সে জন্য creative language-ই প্রকৃতপক্ষে সৃষ্টিধর্মী সংলাপ।

নাটকে সংলাপের ভূমিকা ও প্রয়োগরীতি সম্পর্কে নাট্যশাস্ত্রকারগণ নানা প্রসঙ্গে অনেক কথাই বলেছেন, Lagos Egri সেগুলোকে ক্ষুদ্রতম অস্তিত্ব পর্যন্ত সংহিতাভুক্ত করেছেন। যেমন, সংলাপ চরিত্র পরিস্ফুট করবে, পটভূমি বোঝাবে, ভবিতব্যের পূর্বাভাস দেবে; সংলাপ হবে জাত ভাষায়। পাণ্ডিত্য, প্রতিবাদ ও বক্তৃতা থাকবেনা। দ্বন্দ্বমুখর হবে, অতিশয়োক্তি থাকবেনা ইত্যাদি। এই সংহিতা অবশ্য মঞ্চনাটকের পক্ষেই প্রযোজ্য। এগুলি সংকলিত নির্দেশের কয়েকটি বেতারনাটকের বৈশিষ্ট্য বিরোধী। যথা, ভাবী ঘটনা পূর্বাহ্নে সূচিত হলে নাটকে অনিশ্চয় উৎকণ্ঠা থাকেনা; অনুবাদ নাটকে জাতভাষা ব্যবহার করা যায় না, প্রতিবাদ ও বক্তৃতাই অনেক নাটকের প্রাণ। আগ্রহী পাঠকের কৌতূহল নিরসনের জন্য এগুলি সংকলিত নির্দেশনামার উল্লেখ করা হোল।

সংলাপ প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষভাবে প্রাণী ও ভাবের চরিত্রায়ন সম্পন্ন করে। সম্পাদন ক্রিয়ার নিয়ম এইরূপ ঃ

১। ব্যক্তি-চরিত্র ভাষায় ঃ বাক্য প্রয়োগ ও পদপ্রকরণ অনুসারে।

৩৩। S. W. DAWSON. DRAMA AND DRAMATIC, P. 8

২। প্রাণী-চরিত্র কণ্ঠস্বরে : পশুপাখীর ডাক, কীটপতঙ্গের শব্দ ইত্যাদি।

৩। বস্তু-চরিত্র শব্দ সংকেতে : পতন, ঘর্ষণ, বর্ষণ, গতি, দুর্ঘটনা ইত্যাদি।

৪। ভাব-চরিত্র বাচনভঙ্গিতে : ব্যক্তি-চরিত্র বাচনভঙ্গি দ্বারা ভাবের রূপায়ণ ঘটায়। বিমল মিত্রের 'সাহেব বিবি গোলাম' উপন্যাসের 'ঘড়িবাবু' এই ধরনের ভাবচরিত্র।

সরস ভাষা চরিত্রকে প্রাণবন্ত করে। সংলাপকে মোটামুটি দ্বিবিধ বিন্যাসে দ্বন্দ্বমুখী করা যেতে পারে। এক, শব্দার্থের গোপনীয়তা রক্ষা করে কৌতূহল বাড়ানো; দুই, মিথ্যাভাষণে বিশ্বাসযোগ্যতা আরোপ করা। নাটকে খলনায়ক কিংবা দুর্জন-চরিত্র ভাষার অপব্যবহার দ্বারা দুরভিসন্ধি পূরণে সচেষ্ট হতে পারে।

শব্দ :

বেতারনাটকে শব্দ সংলাপে আসে বাক্যাংশ বা word হয়ে এবং নাট্য-রূপ গঠনে আসে অলংকার হয়ে, বেতার পরিভাষায় যাকে বলে sound effect বা ধ্বনি সংকেত। রূপে ভিন্ন হলেও স্বরূপে তারা এক, কেননা প্রয়োগক্ষেত্রে উভয়ই অর্থবোধক ধ্বনি-সমষ্টি। পার্থক্য এই যে, সংলাপে শব্দের কাঠামো অবিকল থাকে কিন্তু নাট্যরূপ গঠনে শব্দের ধ্বনিটাই আসে, দেহ আসে না। Sound effect কে আবহ শব্দ, ধ্বনি সংযোজন বা শব্দ-সংকেত ইত্যাদি নামে অভিহিত করা হয়। পূর্ববর্তী অধ্যায়ে শব্দকে বাক্যাংশ রূপে গ্রহণ করা হয়েছে। এখানে প্রকার ও প্রয়োগগত দিক ব্যাখ্যা করা যাক।

যে কোনো সমৃদ্ধ ভাষায় মৌলিক ও আগন্তুক—এই দুই জাতীয় শব্দ থাকে। বাংলা ভাষায় তৎসম, তদ্ভব, দেশী ও বিদেশী—এই চার জাতের শব্দেরই সাধু ও চলতিরূপ প্রচলিত। চরিত্র, প্রসঙ্গ ও

পরিবেশ অনুযায়ী কথ্য ও চলতি ভাষার ব্যবহার কাম্য। বিশেষ ক্ষেত্রে তার ব্যতিক্রম হতে পারে। স্বাভাবিক অবস্থায় ঘরোয়া কথাবার্তায় আমরা নিশ্চই মা-বাবাকে বলিনা, "পরীক্ষা এসে গেছে কিংকর্তব্যবিমূঢ় হয়ে পড়েছি।" ঐ প্রায় অচল শব্দটাই ঠাট্টাচ্ছলে এইভাবে প্রয়োগ করা যায়ঃ (অন্তরঙ্গ সহপাঠীকে) "বাবা শিবু, পরীক্ষার দিন যতই ঘনিয়ে আসছে আমি যে ততই কিংকর্তব্যবিমূঢ় হয়ে পড়ছি ভাই।"

বেতারনাটকের শ্রোতা নাট্যকার ও প্রযোজকের অপরিচিত। শুধু তাই নয়, শ্রোতারা বিচ্ছিন্ন, একে অপরের পর। শোনাটা সর্বদাই একক। দ্বিতীয়ত, তাঁরা দূর ও সুদূরবাসী। কোনো শব্দের অর্থ জানা না থাকলে কিংবা শব্দটা একেবারে অশ্রুতপূর্ব হলে শ্রোতা নাট্যকার ও প্রযোজককে প্রশ্ন করে জেনে নিতে পারেন না। সেক্ষেত্রে তাঁর কাছে দুটো পথ খোলা থাকে। এক, রেডিও বন্ধ করে দেওয়া, দুই, অসুবিধা অগ্রাহ্য করে শুনে ফেলা। যতদূর সম্ভব দুর্বোধ্য ও বিদেশী শব্দ পরিহার করা উচিত।

শব্দের দ্বিতীয় রূপ Sound effect বা শব্দ-সংকেত। এখানে শব্দ ও ধ্বনি সমার্থক। স্থান, কাল, পাত্র, পরিবেশ, ভাব, আবেগ—ইত্যাদির ব্যঞ্জনা ফুটিয়ে তোলার জন্য শব্দ ও ধ্বনি-সংকেত ব্যবহার অপরিহার্য। কয়েকটি উদাহরণঃ

১। স্থান সূচকঃ ব্যাঙের ঘ্যাঁঘু জলাশয় নির্দেশ করে, তরঙ্গ নদী বা সমুদ্র নির্দেশ করে।

২। কাল ঃ ঝিঁঝি পোকা সন্ধ্যা বোঝায়, শেয়ালের ডাক রাত্রি-কাল সূচিত করে, পাখীর ডাক ও আজান প্রভাত বোঝায়।

৩। পাত্র ঃ গ্লাস থেকে মদ ঢালার শব্দ bar বা বেশ্যালয়-সংকেত রচনা করতে পারে, উলুধ্বনি কুলবধূর উপস্থিতি বোঝায়।

৪। পরিবেশ ঃ স্কুলের ঘণ্টা, অফিসের টাইপ-রাইটার, হাট-বাজারের কোলাহল পরিবেশসূচক সংকেত।

৫। ভাব ঃ দুটো পাখীর প্রণয় নিবেদনসূচক শব্দ, নৃত্যের ছন্দে নূপুরশব্দ অভিসার-ভাব রচনা করে।

৬। আবেগ ঃ চুচুকৃতি চুম্বনের শব্দ, ধর্ষণের সংকেত অকস্মাৎ ঝড় বয়ে যাওয়া।

সংকেত ব্যবহার-রীতি ঃ শব্দ ও ধ্বনি-সংকেতগুলো সংক্ষেপে প্রথম বন্ধনী ( ) বা তৃতীয় বন্ধনীর [ ] মধ্যে উল্লেখ করে দিলেই যথেষ্ট। যেখানে ঘটনা ট্রেনে বা অবিরাম বর্ষণের মধ্যে ঘটবে সেখানে এইভাবে নির্দেশ লিখে দেওয়া আবশ্যক ঃ (অবিরাম বৃষ্টিপাত) কিংবা (ট্রেণ চলছে)। অনেক নাট্যকার শব্দ-সংকেত বন্ধনীর মধ্যে না রেখে বাক্যলেখার মত সাজান। যথা ঃ

শব্দ-সংকেত ঃ দরজায় করাঘাত, খিল খোলার শব্দ।

কোনো কোনো ক্রিয়ার শব্দ হয়না। যেমন রাম শ্যামের বুকে ছোরা বসাবে। মঞ্চনাটকে রাম ও শ্যামরূপী দুজন শিল্পী থাকবেন। রামের হাতে ছোরা। প্রত্যক্ষ-রূপায়ণের মাধ্যমে ঘটনার ভয়াবহতা প্রমাণিত হবে। বেতারনাটকে ইঙ্গিতগর্ভ সংলাপ ও সঙ্গীত দ্বারা ঘাতকের নিষ্ঠুরতা বোঝাতে হবে। উদাহরণ ঃ

শব্দ-সংকেত ঃ তীব্র উৎকণ্ঠাপূর্ণ যন্ত্রসঙ্গীতের পশ্চাদে সতর্ক পদক্ষেপ আরোপিত।

শ্যাম ঃ র্ রা (ভয়ে রাম শব্দ অনুচ্চারিত)

রাম ঃ চুপ। এই নির্জন পোড়ো বাড়ীতে কেউ দেখতেও আসবে না কি করে এই ধারাল ছোরাটা তোর, মানে দলের শত্রুর কোমল বুকে (ছোরা মারার অভিনয়) বসিয়ে দিলাম।

শ্যাম ঃ আঃ

শব্দ-সংকেত ঃ সিঁড়ি বেয়ে নিচে নেমে যাওয়ার শব্দ (জুতোর শব্দ আদর্শ) অনুসৃত হবে গতিশীল যন্ত্রসঙ্গীতে।

মনে করুন, আক্রান্ত চরিত্র নারী, ঘাতক পুরুষ।

হত্যাকাণ্ডের ভয়াবহতা ফুটিয়ে তুলতে হবে রচনায়। নাট্যরূপ শুরু করা যাক।

শব্দ-সংকেত ঃ তীব্র উৎকণ্ঠাপূর্ণ আবহ সঙ্গীতের পশ্চাদে ইঁদুর বা সরীসৃপ ছুটে পালাচ্ছে কিংবা তক্ষক ডাকছে।

নারী ঃ (প্রথমে ভীত) একি! তোমার হাতে অস্ত্র? (সাহসে) ভীরু কাপুরুষ। ভেবেছ ওই ধারাল ছোরাটা আমার বুকে বসিয়ে দিলেই আমি নিঃশেষ হয়ে যাব? না। (আক্রান্ত) আঃ

শব্দ-সংকেত ঃ দ্রুত লীয়মান পদক্ষেপ।

নারী ঃ আমার মৃত্যুই তোমার মৃত্যুবাণ। প্রতিহিংসায় তুমি আমাকে যার কাছ থেকে সরিয়ে দিলে তাকে যদি ভালবেসে থাকি সে-ই এই হত্যার প্রতিশোধ নেবে। আঃ (মৃত্যুসূচক উচ্চারণ)।

এখানে সংলাপে ভাবব্যঞ্জক শব্দ বসিয়ে বস্তুর শব্দ প্রতিস্থাপন করা হয়েছে। তাতে নিঃশব্দ ক্রিয়া বা action প্রত্যক্ষবৎ হয়েছে। নাটকটি এখন তীব্র গতিতে ছুটে চলতে সক্ষম। ঘাতকের অনুশোচনা, আত্মগ্লানি, পলায়ন, নায়কের প্রবেশ, পুলিশের হাতে বন্দী—নানা কৌশলে ঘটনাজাল বিস্তার করা যায়। প্রয়োগ-নৈপুণ্যে শব্দ শুধু যে অলংকৃত হয় তাই নয়, সংলাপকে গতিশীল করতে গিয়ে নিজেও শক্তি সঞ্চয় করে। ম্যাক হুইনীর কথায়, "It is when imagination and emotion begin to colour the spoken word that it in turn begins to have power.[৩৪] রহস্য নাটকের বাকি অংশ শোনার জন্য শ্রোতারা যে ছটফট করতে থাকেন তার মূলে শব্দের অবদান যথেষ্ট। শব্দ ও সঙ্গীত মিলিত ভাবে কৌতূহল, সংশয় ও আতঙ্ক প্রলম্বিত করতে সক্ষম।

৩৪। DONALD MCWHINNIE. THE ART OF RADIO, P-51

দিক্ বা অবস্থান নির্ণয় ঃ বেতারনাটকে চরিত্রগুলোর অবস্থান স্পষ্ট করে বোঝানো কঠিন ব্যাপার। ধরুন, নায়ক-নায়িকা আবছা আঁধারে ইডেন উদ্যানে বসে প্রেমালাপ করছে। গভীর আকর্ষণে একে অপরকে কাছে টানছে। আপনার রোমান্টিক মন জানতে চায় নায়িকা নায়কের বাঁদিকে বসে, না ডানদিকে। সামনে না পেছনে। সংলাপের মাধ্যমে বুঝিয়ে দেওয়া ছাড়া দিক্-নির্ণয় সত্যিই কঠিন কাজ। একটি উদাহরণ ঃ জালাল মালিহাবাদী রচিত উর্দু নাটক "বাঘ শিকার" এ কৌতুক-চরিত্র মীর্জা সাহেব ভীষণ ভীতু মানুষ। তবে তিনি সেকথা কোনো মতেই স্বীকার করেন না। তাঁর দুই বন্ধু তাঁকে জোর করে বাঘ শিকার করতে নিয়ে গেলেন গভীর জঙ্গলে। বন্ধুরা কে কোথায় থাকবেন, কি করে গুলী করা হবে সব ঠিকঠাক ছিল। কিন্তু বিপদের সময় মীর্জা সাহেবকে খুঁজে পাওয়া যায়না। বন্ধুরা চিৎকার করে ডাকতে লাগলেন। মীর্জাসাহেব ভয়ে তটস্থ। কাঁপতে কাঁপতে বহু কষ্টে উচ্চারণ করলেন, "আমি এখানে এই গাছের উপর।" "এই গাছের উপর" না বললে আমরা বুঝতেই পারতাম না ভীত মানুষটি কোন্ দিক থেকে সাড়া দিলেন। এ থেকে বোঝা যায়, শব্দাদি বা ধ্বনি-সংযোজনা মূলত সংলাপের পরিপূরক। বক্তব্য কথায় বলবেন না সংকেতে বোঝাবেন, এই সিদ্ধান্ত গ্রহণ কিছু কঠিন কাজ নয়। কাহিনী গতিসম্পন্ন করতে হলে উদ্দেশ্য-পূরক শব্দ ব্যবহার করুন। যদি পরিবেশ, স্থান, কাল ও দৃশ্য ফুটিয়ে তুলতে চান তবে বন্ধনীর মধ্যে উপযুক্ত শব্দ-সংযোজনার উল্লেখ করে দিতে হবে।

রচনায় ধ্বনির মাত্রা সঠিক নির্ধারণ করে দেওয়া যায় না। সে দায়িত্ব প্রযোজকের। শব্দ-সংযোজনার চেয়ে শ্রোতার কল্পনাশক্তির উপর নির্ভর করা ভালো। নাট্যকারের কাজ শ্রোতার মনে উদ্দীপনা জাগিয়ে তোলা। ঐ উদ্দীপনাই কল্পনার উৎস। প্রতীকধর্মী বা মনস্তত্বমূলক নাটকের ক্ষেত্রে কথাটা সমধিক সত্য। শুধু সংলাপে যে নাটক গড়ে ওঠে তার ঢং ব্যাখ্যামূলক কথিকার মত। মঞ্চ, চলচিত্র ও দূরদর্শনের মত বেতারনাটকও প্রয়োজনে ধ্বনি সম্পদে অলংকৃত হতে পারে। আবার, শব্দাদির যথেচ্ছ প্রয়োগ

নাটককে শ্রীহীন করে। এইজন্য শব্দ-সংকেত ব্যবহারের উদ্দেশ্য মনে রাখা উচিত ঃ

১। ঘটনাস্থল ও সংস্থাপনা নির্ণয়
২। দৃষ্টি আকর্ষণ
৩। সময় ও লগ্ন নির্দেশ
৪। মানসিক অবস্থা ফুটিয়ে তোলা
৫। আবির্ভাব ও অন্তর্ধান নির্দেশ
৬। পরিবর্তনকালীন শূন্যতাকে অর্থপূর্ণ করা
৭। অতিনবত্ব আরোপ করা

দেখা যাচ্ছে শব্দাদির ভূমিকা ব্যাপক। লক্ষ্য রাখতে হবে শব্দাদি বা ধ্বনি-সংযোজনা যেন গল্পরস জমিয়ে তোলে। র‍্যালফ্ মিল্টনের ভাষায়, Sound on radio can do many things, but the art of a radio is much greater than simply thinking of new ways to use sounds. The sounds must tell a story, and every sound must help the story grow and alive.[৩৫] অর্থাৎ রেডিওতে শব্দ বা sound অনেক কিছুই বোঝাতে পারে কিন্তু বেতার-কলা শব্দ ব্যবহারের অতিরিক্ত মহৎ কিছু। শব্দাদিকে অবশ্যই গল্প শোনাতে হবে এবং প্রতিটি ধ্বনির আবশ্যিক ভূমিকা গল্পকে এগিয়ে নেওয়া ও প্রাণবন্ত করে তোলা।

সংলাপের মধ্যেই শব্দ-সংকেতের পরিচয় জ্ঞাপক ইঙ্গিত থাকা ভালো। এ সম্পর্কে দুটি উদাহরণ দিয়েছেন রবার্ট এল, হিলিয়ার্ড ঃ (১) কাগজের খড়্খড়্ শব্দ অগ্নিকাণ্ডের মত শোনাতে পারে। (২) টেবিলের ড্রয়ার খোলার শব্দ বা বন্ধ করার শব্দ ঐ ধরনের যে কোনো জিনিস খোলা ও বন্ধ করার শব্দের অনুরূপ শ্রুত হয়। এমনি আরও অনেক শব্দ আছে যেগুলো একাধিক সংকেত প্রদান

৩৫। RALPH MILTON. RADIO PROGRAMMING, P. 248

করে। যথা, ট্যাক্সি ও মিনিবাস, ব্যাঘ্র ও সিংহের ডাক—তাদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য পার্থক্য অনুভূত হয় না। আবার এমন কয়েকটি ধ্বনি-সংকেত আছে যাদের কৃত্রিম উৎপাদন আসলের চেয়ে বাস্তব মনে হয়। যেমন, অশ্বখুরধ্বনি। অশ্বের দ্রুতগতির সঙ্গে হাওয়া মিশ্রিত থাকে, রেকর্ডিং-এ হাওয়া ধরা পড়ে যায় বলে খুরধ্বনি অস্পষ্ট মনে হয়। এই জন্য স্টুডিওতে শক্ত কাষ্ঠফলকের উপর এক জোড়া নারকেল মালা কিংবা তর্জনী ও মধ্যমার অগ্রভাগ দ্বারা 'এক দুই—এক দুই' এই ছন্দে শব্দ সৃষ্টি করলে আসল অশ্বখুরধ্বনির মত মনে হয়। এইরূপ আরও শব্দ-সংকেত সৃষ্টির উল্লেখ করা যায়। এসব নাটকের প্রযোজনা পদ্ধতির অন্তর্ভুক্ত, এখানে তার বিস্তৃত আলোচনা অনাবশ্যক।

শব্দ-সংকেতের মধ্যে কৃত্রিমতা ও বাস্তবতার এই অসঙ্গতি রয়েছে বলেই শব্দ-সংকেতের আগে বা পরে পরিচয় জ্ঞাপক কথা সংলাপে প্রয়োগ করে sound effects কে প্রমাণসিদ্ধ করা আবশ্যক।

সঙ্গীত ঃ

বেতারনাটকে সঙ্গীত প্রয়োগের মুখ্য উদ্দেশ্য মুড বা মনোভাব পরিস্ফুট করা। এই অর্থে নাটকের সঙ্গীতকে আবহসঙ্গীত বলা হয়। কখনো বা প্রকৃতি ও মানুষ গানের মধ্যে জীবন্ত হয়ে উঠতে পারে। যেমন, "পদ্মানদীর মাঝি" নাটকে অশান্ত পদ্মার বুকে নৌকোয় বসে মাঝিদের গান গাওয়া। এই রূপ ইঙ্গিতময়তা শব্দ-সংকেতেও শ্রুতিগ্রাহ্য করা যায়। তবে, শব্দ-সংকেত ও সঙ্গীত—সূক্ষ্ম বিচারে উভয়ের পার্থক্যও স্পষ্ট। শব্দ-সংকেত একটা নির্জীব অস্তিত্ব স্মরণ করিয়ে দেয়। যেমন "দেবদাস" উপন্যাসের নাট্যরূপে দেবদাস যে গরুর গাড়ীতে চেপে পার্বতীর কাছে চলেছিল তার চাকার শব্দ। শব্দটা মর্মবেদনার ইঙ্গিত বহন করে সন্দেহ নেই। তবু, কাষ্ঠনির্মিত একটি নির্জীব বস্তুর অস্তিত্ব আমরা বিস্মৃত হতে পারি না। সঙ্গীত এক্ষেত্রে একটি জীবনঘেঁষা কাব্যিক ছন্দ। যেমন, "শ্রীকান্ত" বেতারনাট্যে কমল বৈষ্ণবীর কণ্ঠে পদাবলী কীর্তন। ঐ

গান এক দিকে স্নিগ্ধ ও পবিত্র পরিমণ্ডল রচনা করেছে অপরদিকে কমললতার অন্তর্জীবনের দুঃখময় তরঙ্গের উপর একটি ভাসমান পুষ্পপ্রলেপ সৃষ্টি করেছে। শ্রীকান্ত তন্ময় হয়ে গান শুনেছে, আকর্ষণ অনুভব করেছে।

সঙ্গীত প্রয়োগের গৌণ উদ্দেশ্য আনন্দবর্ধন। আনন্দবিধান ব্যাপারটা প্রায়ই মাত্রা ছাড়িয়ে যায়, কারণ, আনন্দ মুক্তি-স্বাদযুক্ত এক রসাত্মক অনুভূতি। কিন্তু শিল্পসৃষ্টি ব্যাপারটাই যে পরিমিতির বিধানে বাঁধা। সঙ্গীত প্রয়োগ মাত্রাহীন হলে নাটকের গতি শ্লথ হতে পারে, শ্রুতিমাধুর্য ম্লান হতে পারে অথবা মনোযোগ বিখণ্ডিত হতে পারে। সুষম-প্রয়োগ তেমনি নাটককে মনোরঞ্জক করে।

জীবনে যখন গান আছে তখন নাটকে তার প্রতিফলন অর্থপূর্ণ হতে বাধ্য। দ্বিতীয়ত প্রধান চরিত্র যদি সঙ্গীতশিল্পী হয় কিংবা ধরা যাক সে সঙ্গীতপ্রিয়, তাহলে সঙ্গীত প্রয়োগ প্রায় অপরিহার্য।

সঙ্গীত প্রয়োগ তিন রকমের হতে পারে। কণ্ঠসঙ্গীতের বেলায় গলা খুলে কিংবা গুণগুণ স্বরে গান—অনেকটা হুঁহুঁ বা তারানার মত এবং যন্ত্র সঙ্গীত। প্রয়োজনবোধে রাগ-রাগিনীর নাম উল্লেখ করে দেওয়া যায়। সাধারণত কোনো গানই এক মিনিটের বেশি রাখা ঠিক নয়। সঙ্গীতবহুল নাটক অবশ্য এর ব্যতিক্রম। যেমন তারাশংকরের 'কবি' নাটক। এই নাটকে দুই কবিয়ালের লড়াই আছে। স্বভাবতই গানের সংখ্যা ও মাত্রা বেশি থাকবে। গানে গানে কথা আছে, ভাবের আদানপ্রদান আছে; গান বাদ দিলে নাটকত্বই বাদ পড়ে যাবে।

ঘাত-প্রতিঘাতময় জীবনের গতিপথে আমরা কেউ গান রচনা করে গাইনা। জনপ্রিয় গানের কলি আওড়াই মাত্র। অতএব অভিনয়-সাহিত্যে জনপ্রিয় গানের ব্যবহারই যুক্তিসঙ্গত। নাটকে দীর্ঘস্থায়ী গান ঘটনা ও শ্রোতার মধ্যে ব্যবধান রচনা করে। চরিত্র-বিকাশে সহায়ক না হলে কণ্ঠসঙ্গীত রাখার কোনো যুক্তি নেই।

শব্দ অধ্যায়ে যে প্রথম ও তৃতীয় বন্ধনীর উল্লেখ করা হয়েছে এখানেও অনুরূপভাবে বন্ধনীর মধ্যে নির্দেশাত্মক শব্দ লিখে দিতে হবে। যথা ঃ মিষ্টি সুর, বিষাদবাদ্য, শোক-সঙ্গীত, উৎকণ্ঠা-সঙ্গীত, জলতরঙ্গ, শানাই ইত্যাদি যে মনোভাব রচনার জন্য দরকার বন্ধনী মধ্যে তার উল্লেখ করে দিতে হবে।

আধুনিক নাট্যকার আরও সূক্ষ্ম আবহসঙ্গীতের অবকাশ রাখেন। যথা, খড়ার আবহ, মেঘলা আবহ, আলোছায়ার মিষ্টি আমেজ, আলিঙ্গনাবদ্ধ রূপ, ফুলশয্যার রোমান্স কিংবা লুকোচুরি খেলা। এইসব সূক্ষ্ম আবহ-রস সৃষ্টি প্রখ্যাত সুরকার ছাড়া সম্ভবপর নয়। এই প্রসঙ্গে স্মরণ রাখা অবশ্য কর্তব্য যে, বন্ধনীর মধ্যে লিখে দিলেই কোনো নির্দেশ রূপায়িত হয়না। ঘটনাবিন্যাস ও পরিবেশ দাবি না করলে প্রযোজক অযথা ধ্বনিসংযোজনা দ্বারা নাটককে জগাখিচুড়িতে পরিণত করবেন কেন?

নির্দেশ-সূচক শব্দগুলো খুব সংক্ষিপ্ত হওয়া দরকার। অধিক সংখ্যক শব্দ বন্ধনীর মধ্যে বসিয়ে রচনাকে পৃষ্ঠাবহুল ও অপরিচ্ছন্ন করতে নেই। মঞ্চনাটকের মত দীর্ঘ প্রস্তাবনা বা নির্দেশনার প্রয়োজন নেই। শ্রোতার দাবি সুন্দর গল্প, পরিচ্ছন্ন সংলাপ এবং নাটকীয় বিন্যাসের মধ্যে ঘাতপ্রতিঘাতের আরম্ভ, বিকাশ ও পরিণতি। কারি-গরী কৌশলের দিকটা প্রযোজকের। তিনি ভাস্করের মত কাহিনীর রহস্যপ্রস্তরে শব্দ-ধ্বণি-সঙ্গীত ও নৈঃশব্দের বাটালি মেরে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করবেন।

সংলাপ ও সঙ্গীতের মধ্যে ভাব ও ভাষাগত মিল থাকা আবশ্যক। মনে করুন, একটি নাটকের পটভূমি বাংলার গ্রামাঞ্চল। সেখানে কোনো চরিত্র যদি হঠাৎ ইংরেজী বা অন্য কোনো বিদেশী ভাষায় গান গেয়ে ওঠে তাহলে বড় বেমানান মনে হবে। চরিত্রটিকে অনুরূপভাবে গড়ে নিয়ে ইংরেজী গান তার মুখে মানানসই করে দেওয়া গেলেও তা হবে কষ্টকল্পনা। নাটকতো জীবন-দ্বন্দ্বের অভিনয়, প্রক্ষিপ্ত জটিলতা দ্বন্দ্বকে জীবন থেকে বিচ্ছিন্ন করে।

নৈঃশব্দ ঃ (Silence)

নৈঃশব্দ মানে বিরতি বা ক্ষণস্থায়ী নীরবতা। বেতারনাটকে নীরব মুহূর্ত সরব ভূমিকা পালন করে। সমালোচকরা বিরতি বা pause-কে কয়েকটি শ্রেণীতে বিভক্ত করেছেন। যথা, যৌক্তিক (logical), মনস্তাত্ত্বিক (phychological), প্রশ্বাস মূলক (luft pause), আবেগ প্রকাশক (emotional), শ্বাসাঘাত জ্ঞাপক (emphatic), সক্রিয় (active), ব্যাখ্যামূলক (Interpretative), ছন্দানুবর্তী (rhythmic) ইত্যাদি। মঞ্চে অভিনেতারা আঙ্গিক অভিনয় দ্বারা বিরতিকে প্রলম্বিত করতে পারেন, প্রয়োজনে স্বল্পস্থায়ীও করতে পারেন। শিল্পীরা কায়া ও কান্তি নিয়ে উপস্থিত থাকেন বলে বিরতির মাত্রা বোধগম্যতাকে ব্যাহত করে না। এই জন্য রচনায় বিরতির উল্লেখ নিষ্প্রয়োজন। বেতারনাটকে বিরতির মাত্রা নির্ধারণ প্রয়োজনীয়। দীর্ঘস্থায়ী নীরবতা দুটো সন্দেহ জাগাতে সক্ষম ঃ রেডিও সেট-এ ত্রুটি, না প্রচারযন্ত্রে গোলমাল ?

বেতারনাটকে 'বিরতি' অর্থহীন শূন্যতা নয়। ডোন্যাল্ড ম্যাক-হুইনী শব্দ ও নৈঃশব্দের সম্পর্কটি সুন্দরভাবে ব্যক্ত করেছেন, In fact. silence adds a dimension ; sound comes from it, sound returns to it, words have their being surrounded by it, it is the cloth on which the pattern is woven [৩৬]

বেতারে বিরতির সৌন্দর্য অভিনয় কৌশলের উপর নির্ভরশীল। বিরতির স্থায়িত্বকাল রচনায় উল্লেখ করে না দিলে প্রযোজক ও শিল্পীরা নিজস্ব কল্পনা দ্বারা পরিচালিত হবেন। নাট্যকারের কল্পিত রূপ নিঁখুতভাবে ফুটে না উঠলেও কিছু করার থাকবে না। কখন কিভাবে কতটুকু নৈঃশব্দ নাটকে বৈচিত্র্য আনবে রচনাকালে তার মাত্রা নির্ধারণ দুঃসাধ্য। রচনায় নৈঃশব্দের সময়কাল বন্ধনী মধ্যে এইরূপে উল্লেখ

৩৬। Donald McWhinnie. The Art of Radio. P. 89

করা যায়। (নৈঃশব্দ পাঁচ সেকেণ্ড), (স্বল্পস্থায়ী নীরবতা) ইত্যাদি।

নৈঃশব্দের শ্রেণীবিভাগ অর্থহীন। একান্ত কাম্য হলে নিম্নলিখিত বিন্যাস গ্রহণযোগ্য হতে পারে।

১) ব্যাকরণ সম্মত : (Grammatical)

বাক্যে যতিচিহ্ন-সন্নিবেশ যথাযথ হলে পাঠ অর্থবোধক হয়। স্বল্প বিরামচিহ্ন (comma), পাদচ্ছেদ (semicolon), ছেদচিহ্ন (colon), দাঁড়ি, প্রশ্নবোধক চিহ্ন ইত্যাদি ব্যবহার করা আবশ্যক। বেতারনাটকের ব্যাকরণসম্মত বিরতির একটি উদাহরণ :

ঘটনাস্থল গৃহপ্রাঙ্গণ। উঠোনের একপ্রান্তে মা, অপর প্রান্তে মেয়ে।

সংলাপ :

মা : প্রদীপটা এই তুলসীতলায় নিয়ে আয় যূঁই। সাবধানে আনবি, নেভেনা যেন।

যূঁই : নিয়ে আসছি মা। (পাঁচ সেকেণ্ডের নৈঃশব্দ) এই নাও।

যূঁইকে নীরবে আসতে হবে। কারণ, তার সতর্ক দৃষ্টি প্রদীপের সলতের দিকে। আবার একথা ভাবা স্বাভাবিক যে যূঁই খালিপায়েই হেঁটে আসবে প্রদীপটি নিয়ে। তুলসী বেদীমূলে সন্ধ্যাদীপ জ্বালানো একটা নির্দিষ্ট সময়ের কাজ। অতএব যূঁই আসতে বিলম্ব করবেনা এটাই স্বাভাবিক। "নিয়ে আসছি মা" এই সংক্ষিপ্ত সংলাপের পর পাঁচ সেকেণ্ডের মত বিরতি কাম্য। শ্রোতারাও নীরবতার পথে একটি মেয়ের সন্তর্পণ পদক্ষেপ অনুভব করবেন। "নিয়ে আসছি মা" ও "এই নাও"—এই দুটো ক্রিয়ার মধ্যে সংযোগ-সেতু নৈঃশব্দ।

২) মনস্তাত্বিক : (Phychological)

মনের ভাব প্রকাশক নীরবতাকে ornamented silence বা অলংকৃত নৈঃশব্দ বলা হয়। শব্দহীন মুহূর্তের শুরু ও শেষে অভিনেতা এমন এক মনস্তাত্বিক ক্রিয়া বিশ্লেষণ করেন যা অলংকারের মত নৈঃশব্দের অস্তিত্বে তনুশ্রী দান করে। অভিনয় করতে করতে হঠাৎ থেমে গিয়ে শিল্পী যেন নিজেকে সংশোধন করে নিচ্ছেন, অভিনয়ে এমনি এক তন্ময়তার সংযোজন মনস্তাত্বিক বিরতির অন্যতম প্রকাশ।

উদাহরণ : শ্যাম এসেছে প্রতিবেশী রামকে দুঃখের কথা শোনাতে। উদ্দেশ্য সহানুভূতি অর্জন। শ্যাম প্রসঙ্গের অবতারণা করতেই রাম তার নিজের জীবনের কথা বলে উঠল। আবেগের চরম মুহূর্তে খেয়াল হোল, শ্যামের কথা শোনা হয়নি। রাম এখন এইভাবে নিজেকে সংশোধন করতে পারে :

রাম : আমি দুঃখিত ভাই শ্যাম। (নীরবতা) তুমি বলছিলে, তোমার আত্মীয়াটি পাগল হয়ে গেছেন। তারপর ?
(ক্ষণস্থায়ী নৈঃশব্দের পর শ্যাম কথা বলবে)

৩) ভাবোদ্দীপক : (Emotional)

কথা শুধু যে মনের ভাব প্রকাশই করে তাই নয়, গোপনও করে। যাত্রানাটকে এইরূপ শব্দের হেঁয়ালি প্রচুর লক্ষ্য করা যায়। এই শ্রেণীর নাটকে অভিনেতা তীব্র আবেগে অভিনয় করেন। শ্রুতি-মন উত্তেজিত করে তিনি দ্বন্দ্বের চরমতম দিকের প্রতি শ্রোতার দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। সহসা Pause দিয়ে একেবারে নিচের পর্দায় নেমে আসেন এবং সহানুভূতি লাভের কৌশল হিসেবে মৃদুভাবে কথা বলেন। উচ্চগ্রাম ও নরমপর্দা—এই দুই কঠোর-কোমল মনোবৃত্তির সংযোগ সেতু নৈঃশব্দ।

উদাহরণ ঃ [৩৭]

ম্যাডাম ঃ ভারী অদ্ভুত লাগে ভাবতে, না নিকুঞ্জ? এইতো সেই মনমোহন থিয়েটারের অডিটোরিয়াম। স্তব্ধ, শূন্য, নির্জন। কে বলবে আজ—যে এখানে আগে হাজার বাতি জ্বলতো।··· এইতো সেদিনও ইন্দু গান গেয়ে পাগল করে দিয়ে গেছে মানুষকে।···(নৈঃশব্দ)··· সব শেষ! কাল সকাল থেকে রোলার চলবে আবার।

নিকুঞ্জ ঃ রোলার চলবে। ঠিকই বলেছ ম্যাডাম। মোহনকে চুরমার করেছে, কাল থেকে ভাঙবে মনমোহনের মনকে। ভাঙুক। মোহনকে ছেড়ে মনের বেঁচে লাভ নেই। (একটু থেমে) উঃ! আজ যেন বড্‌ডো শীত পড়েছে, না? (নীরবতা) র‍্যাফার আছে তোমার কাছে? র‍্যাফার?

ঘটনান্তর রচনায় (Scene change) স্বল্পস্থায়ী নীরবতা যন্ত্র-সঙ্গীত বা শব্দ-সংকেতের পরিপূরক হতে পারে। যেমন ঘড়ির টিকটিক শব্দের পরিবর্তে কয়েক সেকেণ্ডের নৈঃশব্দ প্রয়োগ। এ্যালেক নিসবেট বলেন, When a situation calls for a scene change the simplest form this (fade) can take is a slow fade to a silence over about ten seconds, a pause of two to three seconds and an equally slow fade in. Such a fade implies discontinuity of time and action.[৩৮]

৩৭। বিধায়ক ভট্টাচার্য, চতুষ্পর্না, পৃঃ ৭
সংলাপটি "সরীসৃপ" নাটকের। এই নাটকটি আকাশবাণীর বাৎসরিক পুরস্কার প্রতিযোগিতায় দ্বিতীয় পুরস্কার লাভ করে।

৩৮। ALEC NISBETT. The Technique of the Sound Studio for Radio, Television, and Film. P. 319

চুপিসারে কিছু করা, নিঃশব্দে পলায়ন, বিস্ময়ে হতবাক হওয়া, চিন্তা করা, স্মৃতিচারণ ও স্মরণ, ইত্যাদি ক্রিয়া নিষ্পন্ন করা যায় নীরবতার দ্বারা।

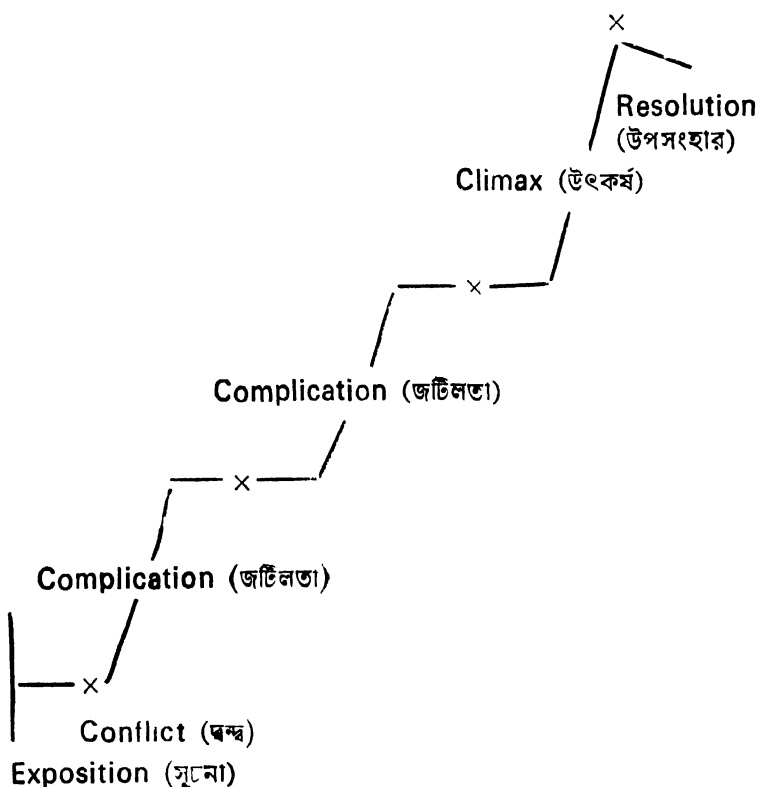
বেতারনাটকে নীরবতা অর্থহীন শূন্যতা নয়, শব্দের বরফখণ্ড মাত্র। কল্পনার উষ্ণস্পর্শে বরফ গলে গেলে দেখা যায়, সুপ্ত ভাবনারাজি ফল্গুস্রোতের মত বয়ে যাচ্ছে শব্দের অন্তরালে। এই শব্দহীন সত্তার সৌন্দর্য সংলাপ রচনার কলা-কৌশলের উপর নির্ভরশীল।

॥ ১১ ॥

উপাদান সন্নিবেশ-রীতি

সংলাপ, শব্দ, সঙ্গীত ও নৈঃশব্দ—এই চারটি উপাদান নাটকের আঙ্গিক রচনা করে। প্রত্যেকটিকে আলাদা ভাবে বিশ্লেষণ করে দেখা গেল, নাটকের দেহগঠনে তারা অপরিহার্য। ভূমিকা-বর্জিত চরিত্র মঞ্চে অবতীর্ণ হলেই যেমন নাটক হয়না তেমনি উপাদানগুলোকে মালার মত সাজিয়ে দিলেই নাটক হয়ে ওঠে না। প্রত্যেকের ভূমিকা ও উদ্দেশ্য গুণান্বিত হওয়া চাই, নাট্যশৃঙ্খলায় আবদ্ধ হওয়া চাই। তবে শৃঙ্খলা যেন শৃঙ্খল হয়ে না ওঠে। অ-শৃঙ্খল নাটক চাকাহীন ইঞ্জিনের মত, শক্তিমান হয়েও স্থবির। ঘটনা-বিন্যাস, চরিত্রায়ন, দ্বন্দ্ব, জটিলতা ও সংকট প্রবাহ—নাটকের এই পাঁচটি অঙ্গরূপকে পরস্পর পরিপূরক করে সাজাতে হবে। এই বিন্যাসকে সৈন্যসমাবেশের সঙ্গে তুলনা করা যায়। প্রত্যেকটির সমন্বিত লক্ষ্য এক—নাট্যশ্রীর অন্তরালে আনন্দরসধারা প্রবাহিত করা। এই ভূমিকার সেনাপতি সংলাপ। সংলাপ অপর তিনটিকে আলিঙ্গনাবদ্ধ রাখে।

ঘটনা ও প্রতিপাদ্য বিষয়ের ধরন ও গভীরতা অনুযায়ী উপাদানকে সন্নিবেশিত করা আবশ্যক। বিষয়বস্তু ও লক্ষ্য স্থির হয়ে গেলে মনে মনে ঘটনা-বিন্যাসের একটা ছক কেটে নেওয়া যায়। অনেকে রেখা-চিত্র দ্বারা বিষয়কে দৃষ্টিগোচর করে রাখেন এবং রচনার সময় কল্পনাকে ওই রেখাচিত্র দ্বারা সচেতন করেন। বর্ণনাধর্মী রচনার ক্ষেত্রে বিশেষত ছায়াছবির চিত্ররূপ গঠনে রেখাচিত্র বিশেষ সহায়ক। রবার্ট এল হিলিয়ার্ড বেতারনাটকের বিষয়-বিন্যাসকে রেখা-চিত্রের সাহায্যে প্রদর্শন করেছেন এইরূপে ঃ

হিলিয়ার্ডের রেখা-চিত্র নিম্নরূপ ঃ[৩৯]

এই নক্সাটি লক্ষ্য করলে দেখা যায়, বেতারনাটক শুরু হয়ে অল্পক্ষণের মধ্যেই দ্বন্দ্বের মুখে পড়েছে। দ্বন্দ্ব থেকে গড়ে উঠছে জটিলতা। জটিলতা সরল রেখায় অগ্রসর হয়ে বহুগুণিত হচ্ছে। কিছুক্ষণ স্থায়ী হয়ে তীব্রতর হচ্ছে। ক্রমান্বয়ে গড়ে ওঠা এই আবর্ত সতর্ক শ্রোতার কাছে ধরা পড়বে।

৩৯। ROBERT L. HILLIARD. WRITING FOR TELEVISION and RADIO. P. 366

রেখা-চিত্রে প্রতিটি পর্বের যে স্থায়িত্বকাল নির্দেশ করা হয়েছে তা অপরিবর্তনীয় হতে পারে না। নাট্যকার ইচ্ছে করলে নিজের পরিকল্পনামত নক্সা এঁকে নিতে পারেন।

নাটকের উৎকর্ষ স্থির করে নেওয়া যায়। কিন্তু স্বল্পস্থায়ী জটিলতাগুলোকেও মাঝেমাঝে মনে হয় উৎকর্ষ। নাটকটি থেমে গেলে ক্ষুদ্রাকৃতি জটিলতা উৎকর্ষের দাবি জানায়। এইরূপ আচমকা মোড়-গুলোকে কিংসন ও কাউগিল বলেছেন, minor climaxes. তাঁদের ধারনা, A good radio drama usually includes several minor climaxes in addition to the major one towards which the show builds steadily.[৪০]

চরম উৎকর্ষের প্রত্যাশা জাগাতে যে সংলাপ ব্যবহার করা হয় তার মধ্যে ভাবী-জটিলতার পুর্বাভাস লক্কায়িত থাকে। "প্লাবন" নাট্য-কাঠামোয় মহকুমা শাসকের মুখে বিপর্যস্ত গ্রামের পুনর্গঠনের কথা শুনে রাধা বিদ্রুপের হাসি হেসেছে। বিরক্তিভরে মহকুমা শাসক বলেছেন, "তুমি হাসছ? যুদ্ধকালীন অবস্থায় কাজ চলছে, তুমি তো ভীষণ তুচ্ছ করে কথা বলছ। নিজের কাজে চলে যাও।" রাধা দংশনোদ্যতা হয়ে উত্তর দিয়েছে, "যাব। তার আগে আপনার প্রিয় কর্মচারী—তার নিজের হাতে বিপর্যস্ত করা গ্রাম আমি, আমাকে আগে পুনর্গঠন করুক।"

"বিপর্যস্ত করা গ্রাম আমি" এই সংলাপে রাধার গর্ভবতী হওয়ার সংকেত ব্যক্ত হয়েছে। কুমারী-গর্ভে সন্তান জটিলতা'র বীজ। এবং তা যে সংকটমুখী হবে এটাই স্বাভাবিক। এমনি করে plot এর স্ট্রাকচার গঠনে সংলাপের বিশিষ্ট ভূমিকা প্রমাণিত হয়। এখানে শব্দ, সংগীত ও নৈঃশব্দের ভুমিকা গৌণ।

নাটকে ঘটনা প্রধান না চরিত্র প্রধান, এই দ্বন্দ্বের মীমাংসা অদ্যাবধি হয়নি। মীমাংসা না হওয়ার কারণ সম্ভবত একটাই। এবং তা হচ্ছে এই যে, ঘটনা ও চরিত্র দুই সমশক্তিশালী উপাদান।

৪০। WALTER KRULEVITCH KINGSON AND ROME COWGILL, RADIO DRAMA ACTING AND PRODUCTION. P. 48

এ্যারিস্টটলপন্থীদের মতে ঘটনা-বিন্যাস বা structure of the incident-ই নাটকের প্রধান বস্তু, বিশেষত বিষাদনাটকে। চরিত্রগুলো ঘটনাবর্তের সহায়ক হিসেবে সৃষ্ট উপাদান মাত্র। হাড্‌সন প্রমুখ নট্যবিদরা ভিন্নমত পোষণ করেন। তাঁদের মতে যে কোন মহৎ নাট্যকর্মের মৌলিক ও কালজয়ী উপাদান চরিত্রায়ন। উদাহরণ স্বরূপ সেক্‌সপীয়ারের কয়েকখানি অমর নাটকের উল্লেখ করে বলা হয়, quality of plots এর জন্য তাঁর নাটক কালজয়ী নয়, তিনি অমর চরিত্র সৃষ্টির জন্য। বেতার নাট্যশাস্ত্রকার রবার্ট হিলিয়ার্ড-এর মতে চরিত্রই ঘটনাকে গতিমুখর করে, 'Character motivates action' অর্থাৎ চরিত্রসৃষ্টির আলোকে ঘটনাবিন্যাস আপনিই গড়ে ওঠে, "that is, the plot develops out of the characters. For this reason, the choice of character as a source provides a potentially stronger foundation for the play than do the other sources.[৪১]

মধ্যপন্থীদের মতে নাটকের স্বরূপ নির্ধারণ করে কাহিনী বা প্রতিপাদ্য বিষয়ের ধরন ও বিশেষ চরিত্রের প্রাধান্য।

নাটক চরিত্র প্রধান—এই ধারণার মূলে রয়েছে মনের উপর মঞ্চের চিরাচরিত ছাপ। অভিনেতা-অভিনেত্রীরা আসল চরিত্রের ছদ্মবেশ ধারণ করেন মাত্র, এই সত্যটি আমরা ভুলে যাই। এই সত্যোপলব্ধি থেকেই ব্রেক্ষ্‌টের Alienation Effect বা মোহচ্যুতিবাদের জন্ম। জার্মানীর প্রখ্যাত নাট্যকার Bertold Brecht নাটক এবং অভিনয় থেকে দর্শক মনকে বিচ্ছিন্ন কবেছেন যে প্রয়োগরীতি দ্বারা তা কিন্তু সংলাপহীন নয়। চরিত্র কখনো কথা দ্বারা, কখনো মুখভঙ্গি দ্বারা আবার কখনো বা প্ল্যাকার্ড প্রদর্শন দ্বারা সংলাপের ভূমিকা পালন করে। প্ল্যাকার্ডে লিখিত রসগর্ভ বাক্যগুলোকে আমরা সংলাপ হিসেবে স্বীকৃতি জানাতে পারি।

ব্রেক্ষ্‌টের নাট্যপ্রয়োগ সংক্ষেপে এইরূপ। নাটক অভিনীত হচ্ছে। চরিত্রগুলো ভূমিকা পালনে তৎপর। দর্শকরা মুগ্ধ। নাটকের কাহিনী

৪১। Robert L Hilliard. WRITING FOR TV & RADIO. P. 362

ও চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে দর্শকরা আত্মভোলা শিবঠাকুরে রূপান্তরিত। যেন চরিত্রের সুখ-দুঃখের তারা অংশীদার। শ্রোতারা যখন নাট্যার্থ অনুধাবনের পরিবর্তে এমনি করে নাট্যমায়াজালে আবদ্ধ হয়ে পড়েন তখন প্রকৃতপক্ষে নাটকের মর্মবাণী অনাস্বাদিত রয়ে যায়। বক্তব্য দর্শকমনে রেখাপাত করতে পারে না। নাট্য-মোহ থেকে দর্শকমনকে বিশ্লিষ্ট করতে পারলে দর্শক বক্তব্য অনুধাবনে সমর্থ হন। এই জন্য, দর্শকরা যখন বিচার শক্তি হারিয়ে নাটকে তন্ময় হয়ে পড়েন, তখন ব্রেক্‌ট সাহেব সংলাপের কষাঘাতে সচেতন করে দেন দর্শককে। তিনি যেন সাবধান করে দিয়ে বলেন, আবেগে হাবুডুবু না খেয়ে বক্তব্য অনুধাবন কর, সত্য বিশ্লেষণ কর। দর্শক ও শ্রোতা হয়ে বিচার কর, চরিত্র হয়ে নয়।

এইরূপে ব্রেক্‌ট-সূত্র দ্বারা চরিত্রের ছদ্মবেশ থেকে দর্শকমনকে মুক্তি দেওয়া যায়। বেতারনাটকে ছদ্মবেশের অস্তিত্ব নেই। এখানে রজ্জু দেখানো হয়না বলে রজ্জুভ্রমের সম্ভাবনা নেই। সংলাপের স্বচ্ছ আলোকে চরিত্র ও ঘটনা আমাদের শ্রুতিগোচর হয়। বস্তুতঃ কথা ও কর্মের দ্বারা অগ্রগামী হয়ে চরিত্র গুণান্বিত হয়। এইরূপে চরিত্র প্রতিষ্ঠার নাম চরিত্রায়ন। নাটকের চরিত্র নির্দিষ্ট ভাবের প্রতিনিধি। ভাবের যথার্থ বাহন ভাষা তথা সংলাপ। অতৃপ্তি, অবজ্ঞা, বিরোধ, লোভ, ক্ষোভ, ঈর্ষা, হিংসা, বঞ্চনা, ব্যর্থতা, হতাশা ইত্যাদি ভাবগুলো দ্বন্দ্বের আধার। একটি বাক্যে সংহত করে বলা যায়, পাওয়া না পাওয়ার সংঘর্ষই দ্বন্দ্ব।

চরিত্রায়ন দ্বিবিধ বিন্যাসে অগ্রসর হতে পারে। এক, বিপরীত কোটি থেকে যাত্রা। দুই, একই পথে পাশাপাশি গমন। বিপরীত কোটি থেকে অগ্রসর হয় তখন, যখন স্বার্থ-কেন্দ্র সমান দূরত্বে এবং তা মাঝপথে। চরিত্র এক্ষেত্রে প্রতিষ্ঠিত অধিকার নিয়ে সংঘর্ষ বাধায়। অভিপ্রেত লক্ষ্যের গতিপথে মুখোমুখি হলে সংঘাত অনিবার্য। এইরূপ বিন্যাসে উৎকর্ষ দ্রুত ঘনিয়ে আসে।

স্বার্থ-কেন্দ্র যখন সমান দূরত্বে এবং তা উপান্ত্য বিন্দুতে অবস্থিত তখন চরিত্রগুলো স্বার্থসিদ্ধির জন্য একই পথে যাত্রা করতে বাধ্য।

নাটকে সহযাত্রা অনিশ্চয়তার আশঙ্কা বৃদ্ধি করে। সন্দেহপ্রবণ যাত্রায় কৌতূহল অনিবার্য। প্রিয়জনের সঙ্গে বিরোধ এই বিন্যাসের অন্তর্ভুক্ত।

বিন্যাস দুটোকে জলরোধী কামরার সঙ্গে তুলনা করা যাবে না। অর্থাৎ চরিত্রগুলো ঘটনার যে কোনো মোড়ে উদ্ভূত হয়ে অশান্তি সৃষ্টির কারণ হতে পারে। চরিত্রের স্বভাব পরিবর্তন দ্বারাও বিরোধের বীজ বপন করা যায়। নাটকে বন্ধু শত্রু হয়ে যেতে পারে, শত্রু বন্ধু কিংবা উদাসীন ব্যক্তিতে রূপান্তরিত হয়ে যেতে পারে। তবে স্বভাব পরিবর্তন যেন নাট্যসংঘাতের যথার্থ কারণ হয়ে ওঠে। Conflict বা সংঘর্ষ বাধাতে না পারলে নাটকের চরিত্র কখনো জীবন্ত হয়ে উঠতে পারে না।

মঞ্চের মত বেতারে সংঘর্ষের প্রদর্শন দীর্ঘস্থায়ী করার প্রয়োজন নেই। সংঘর্ষের তাৎক্ষণিক পরিণাম ও সংলাপ অবস্থার গুরুত্ব ফুটিয়ে তুলবে। এমনকি সঙ্গীত সংলাপের আশ্রয়পুষ্ট না হয়ে নাটকের অঙ্গীভূত হতে পারে না। ধরা যাক, একটি সদ্যবিবাহিতা তরুণী স্বামীর অকাল মৃত্যুতে অধৈর্য হয়ে দেওয়ালে কপাল ঠুকছে। কপাল ফেটে গিয়ে রক্ত ঝরছে। দৃশ্যটি বেতারে ফুটিয়ে তুলতে হলে দুঃখ-সূচক সংলাপ ও বিষাদবাদ্য—দুই-ই অপরিহার্য। "ওগো কথা বল" "চোখ মেলে চাও"—ইত্যাদি সংলাপ বলে নায়িকা কান্নায় ভেঙ্গে পড়বে, নেপথ্যে সারেঙ্গী বা অনুরূপ কোনো বাদ্যযন্ত্রের করুন সুর সংলাপের বিষাদবার্তাকে গভীর করে তুলবে। শোকাতুরা বধূটি যে দেওয়ালে মাথা ঠুকছে তার শব্দ-সংকেত শ্রুতিগ্রাহ্য হওয়ার কথা নয়, অতএব সংলাপে তার উল্লেখ থাকা আবশ্যক। একই উদ্দেশ্য অন্যের সংলাপ দ্বারাও সাধিত হতে পারে। নাটকে শাশুড়ী চরিত্র থাকলে তার মুখে নিম্নলিখিত রূপ সংলাপ বসিয়েও বধূটির দেওয়ালে কপালভাঙ্গার দৃশ্য ফুটিয়ে তোলা যেতে পারে।

বিষাদবাদ্য ঃ নেপথ্যে বিষাদবাদ্য সহ শোকসন্তপ্তা বধূর কান্না শোনা যায়।

শাশুড়ী ঃ (পুত্রশোকে মুহ্যমানা) বউমা, দেয়ালে কপাল ভাংলেই কি আমার খোকা আর তোমার কাছে ফিরে আসবে

(মায়ের মনে মায়ের কোলে ফিরে আসার ব্যঞ্জনা)।
ধৈর্য ধর বউমা, ধৈর্য ধর (ধৈর্যহারা হয়ে নিজেই ভেঙে পড়ে)।

অনেকের মতে নাটকের প্রাণ 'দ্বন্দ্ব'। দ্বন্দ্ব সৃষ্টি না হলে নাটক আলোচনার আসরে পরিণত হয়। নাট্য-অভিঘাত সৃষ্টির জন্য ঘটনা বা প্রসঙ্গকে দ্বান্দ্বিক পদ্ধতিতে বিন্যস্ত করে বিরোধের বীজ বপন করতে হবে। নাট্য-দ্বন্দ্বের জন্মবৃত্তান্ত সম্পর্কে নানামত প্রচলিত। নাটকে দুই বিপরীতমুখী শক্তির মধ্যে সংঘাত ঘটে : আকাঙ্ক্ষা এবং তা পূরণের প্রতিবন্ধকতা। বাধাগুলো যে কোনো দিক থেকেই আসতে পারে, তবে সাধারণতঃ বিরোধ সম্পর্কে-যুক্ত ব্যক্তির একই কাম্যবস্তু লাভের আকাঙ্ক্ষা বিরেধের মূল কারণ।

Ralph Milton[৪২] ব্যক্তি ভাবের দ্বন্দ্বকে এই ভাবে সাজিয়েছেন :

1. One person and another : সংঘাত এখানে দুই ব্যক্তির মধ্যে সীমাবদ্ধ।

2. One person and many people : বিদ্যাসাগর চরিত্র শ্রেষ্ঠ নিদর্শন। তিনি আজীবন একাকি নানা অন্যায়, অবিচার ও কুসংস্কারের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করেছেন। রামায়ণের রাবন চরিত্রও বহুর বিরুদ্ধে একার সংগ্রাম।

3. A person and an idea : মহৎ আদর্শ ব্যক্তিগত স্বার্থের অনেক উর্ধে—এই নীতিতে অবিচল থাকতে গিয়ে ব্যক্তিচরিত্র জীবনে অশেষ লাঞ্ছনা ও দুঃখ পায় তবু আদর্শভ্রষ্ট হয় না।

4. Two different ideas : রাজনীতির সঙ্গে ধর্মনীতির সংঘাত কিংবা মানসিক দ্বন্দ্ব, যথা, রাজদ্রোহী পুত্রকে কারাগারে নিক্ষেপের আদেশ দিয়ে সন্তানবৎসল সম্রাট চোখের জল গোপন করে বলে উঠলেন, 'আমার পিতৃ-হৃদয় এজন্য একটুও বিচলিত নয়। আমি দুর্বল নই।

৪২। RALPH MILTON. RADIO PROGRAMMING. A basic training Manual. P 251

দ্বন্দ্ব বা conflict দ্বিবিধ। অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্ব। দ্বিধা, ভুল বোঝাবুঝি, ভুল সিদ্ধান্ত, বিবেক ও স্বার্থের লড়াই, অনুশোচনা, সংকল্প ইত্যাদি অন্তর্দ্বন্দ্ব। শত্রুতা, সংঘর্ষ, প্রতিশোধ পদ্ধতি, প্রতিকূলতা ইত্যাদি বহির্দ্বন্দ্ব। দ্বন্দ্বের তীব্রতাকে এ্যারিস্টটল বলেছেন, 'ভয়ানক অবস্থা'। তাঁর মতে সংঘাত বাঁধতে পারে (১) আপনজনের সঙ্গে (২) শত্রুর সঙ্গে, না হয় (৩) উদাসীন ব্যক্তির সঙ্গে। শেষোক্ত দুটি ক্ষেত্রে সংঘাত তীব্রতর হতে পারেনা। শত্রু শত্রুকে হত্যা করলে আমরা দারুনভাবে চমকে উঠিনা। সেটাই শত্রুতার স্বাভাবিক পরিণাম। মন মোটামুটি একটা সিদ্ধান্ত গ্রহণ করেই ঘটনার গতিপ্রকৃতি লক্ষ্য করে। উদাসীন ব্যক্তির প্রতি আমরা কিছুটা নির্লিপ্ত থাকি। সে আমাদের মনে কোনো দাগ কাটতে সক্ষম হয়না। তার পরাজয়, দুর্ভোগ ও মৃত্যু সম্পর্কে আমরা নিজেরাও উদাসীন থাকি। তার মৃত্যুতেও শোকের তীব্রতা নেই। নাটকে চরম আঘাত আসে আপনজনের কাছ থেকে। জীবনের সব সাধ-আহ্লাদ বিসর্জন দিয়ে যে ছেলেটিকে মানুষ করলাম, সে যদি সামান্য স্বার্থ-লালসায় অন্ধ হয়ে আমাকে কিছুমাত্র বুঝতে না দিয়ে হত্যা করে তা হলে তার চেয়ে দুঃখজনক ঘটনা আর কি হতে পারে? অন্তরঙ্গ বন্ধু যখন বন্ধুর ছদ্মবেশেই বন্ধুকে হত্যা করে কিংবা প্রিয়তমা স্ত্রী স্বার্থ লালসায় উন্মত্ত হয়ে স্বহস্তে বা পরপুরুষ দিয়ে যখন স্বামীকে হত্যা করে তখন আমাদের বিশ্বাস ও নীতিবোধ চরম আঘাত পায়।

প্রিয়জনের বিশ্বাসঘাতকতা দ্বন্দ্ব-সংঘাত সৃষ্টির স্বীকৃত উপায়। এই ধরনের নাটকীয় মোড় সংকটপ্রবাহকে দীর্ঘস্থায়ী করে। উল্লেখযোগ্য পার্শ্বচরিত্রের দুর্ভোগ বা পরাজয়কে সংকটপ্রবাহের অঙ্গীভূত করতে পারলেও তীব্রতা বৃদ্ধি পাওয়ার সম্ভাবনা। ঘটনা-বিন্যাস, চরিত্রায়ন ও দ্বন্দ্ব—নাটকের এই তিনটি প্রাণবন্ত ক্রিয়া সমান গুরুত্বপূর্ণ। এবং তিনটিই সংলাপ নির্ভর। ঘটনা সংলাপের সিঁড়ি না ডিঙিয়ে দ্রুতগতি হতে পারে না। চরিত্র সংলাপ ছাড়া টু শব্দটি করতে পারে না। উত্তর প্রত্যুত্তর ছাড়া দ্বন্দ্ব সংঘাত অভিব্যক্ত হতে পারে না। বেতারনাটকে দ্বন্দ্ব সংঘাত সংলাপের আশ্রয়ে অস্তিত্ব প্রমাণ করে। মঞ্চনাটকের শারীরিক মুদ্রা, পেশীর সৌষ্ঠব, রূপসজ্জা এবং প্রত্যক্ষ

সম্পাদন ক্রিয়া দর্শকের গোচরীভূত হয়, বেতারে হয় না। কে বঞ্চিত হোল, কে কাকে হত্যা করল বা আঘাত দিল, কার মনে ক্ষোভানল আগ্নেয়গিরি সৃষ্টি করে রেখেছে, প্রেম ভালবাসা কেমন করে নিয়তির চক্রান্তে বিপযস্ত হয়, মানুষ কেন দুঃখে হাসে, সুখে কাঁদে, অন্তর্দ্বন্দ্বে কেমন করে আদর্শবান পুরুষ ভেঙ্গে পড়ে— মনের এইসব বিচিত্র কথা কি করে শ্রোতারা জানতে পাবে যদি না চরিত্র কথা বলে। এই অর্থে সংলাপ শ্রুতিনাট্যের বাণীমূর্তি রচনার মৌল উপাদান।

পূর্ববর্তী অধ্যায়সমূহের প্রতিপাদিত বিষয়গুলি স্মরণ করলে নাটকের অঙ্গযোজনায় কয়েকটি সুচিহ্নিত রূপরীতি চোখে পড়ে। তাদের নাম ও পরিচয় নিম্নরূপ ঃ

নাম		পরিচয়
প্রতিভা ভাবনা	—	নাটকের সর্বাঙ্গে নিরবয়ব অস্তিত্ব হয়ে বিরাজিত।
উৎস	—	ঘটনাজঠর। স্পর্শযোগ্য অবয়বের নির্যাস।
ঘটনা	—	নাটকের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত ব্যাপ্ত, মাঝপথে হারায় না।
প্লট	—	নাটকের অঙ্গসুষমায় বিধৃত, প্রতিপর্বে রং বদলায়।
দ্বন্দ্বসংঘাত	—	ঊর্ধ্বগামী নাট্যক্রিয়া, ক্রমিক আরোহনে তীব্রতা লাভের পর প্রশান্ত হয়।
উৎকর্ষ	—	শ্রোতার আগ্রহ ও বিস্ময় যে বিন্দুতে বিশ্রাম কামনা করে।
গ্রন্থিমোচন	—	সন্ধিস্থাপন ক্রিয়া, ক্ষণস্থায়ী।
উপসংহার	—	ঘটনার স্বাভাবিক পরিণতি। তৃপ্তি বা অতৃপ্তি যুক্তিসিদ্ধ প্রতীয়মান হয়।

॥ ১২ ॥

চরিত্র সৃষ্টি

নাট্যরথের সারথি নাটকের মুখ্য চরিত্র। অপ্রধান চরিত্রের ভূমিকা অঙ্গপ্রত্যঙ্গের মত, তাদের অবদান অনস্বীকার্য। সামাজিক পরিবেশ ও মানবিক সম্পর্ক প্রতিষ্ঠার জন্যও অপ্রধান চরিত্র অপরিহার্য। একটি বা দুটি প্রধান চরিত্র, যথা নায়ক ও নায়িকা, প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ ভাবে অন্যান্য চরিত্রের সংসর্গে না এসে দ্বন্দ্বসংঘাতের আবর্তে জড়িয়ে পড়তে পারে না। দুটো চরিত্রে সীমাবদ্ধ নাটক নেই তা নয়, তবে ঐ শ্রেণীর কাব্যগন্ধী নাটক "well-made" নাটকের শ্রেণীভুক্ত নয়।

Situation, background ও character—নাটকের এই তিনটি factor-কে পরস্পর সম্পর্কান্বিত হয়েই গড়ে উঠতে হবে। নাটকে চরিত্রায়নের প্রাধান্য প্রতিষ্ঠার দাবি নিরর্থক। নাটক মাত্রই তো জীবনের উচ্চকিত মুহূর্তের রূপায়ণ। কবিতা ও ছোটগল্প জড়-বস্তুকে নিয়েও রচিত হতে পারে কিন্তু উপন্যাস ও নাটক মনুষ্য চরিত্র ছাড়া কল্পনা করা যায় না।

চরিত্রের শ্রেণী ঃ ভূমিকা অনুযায়ী—মুখ্য ও গৌণ, প্রধান ও পার্শ্ব।
অভিনয় অনুযায়ী— পূর্ণাঙ্গ ও স্বভাবজাত।

মুখ্য ও প্রধান প্রায় সমার্থক। দুয়ের মধ্যে স্বভাবগত একটি পার্থক্য বিদ্যমান। মুখ্য চরিত্র চাবিকাঠির মত, প্রতিমুহূর্তে ব্যবহৃত হয় না। বিশেষ উদ্দেশ্য সাধন করে চরিত্রটি অন্তরালে চলে যেতে পারে; গোটা নাটকে কর্মমুখর না থেকেও প্রাণরূপে স্বীকৃতি লাভে সমর্থ। প্রধান চরিত্রকে নাটকের কর্মবীর বলা যায়। সে সংঘর্ষ, সন্ধি, মিলন, জয়-পরাজয় সব কিছুর অগ্রভাবে। এই চরিত্র মহৎ হয়েও বিনাশ হতে পারে, আবার ধ্বংস হয়েও অমর হতে পারে। মহাভারতের মুখ্য চরিত্র শ্রীকৃষ্ণ, প্রধান চরিত্র অর্জুন (মতান্তরে পঞ্চ-পাণ্ডব)। গ্রীক্ ট্রাজেডিতে মুখ্য চরিত্র 'নিয়তি' কিন্তু প্রধান চরিত্র নায়ক বা নায়িকা।

গৌণ ও পার্শ্ব প্রায় সমার্থক। দুয়ের মধ্যে স্বভাবগত পার্থক্য বিদ্যমান। গৌণ চরিত্র, যথা মঞ্চ নাটকে দ্বাররক্ষী, মহারাজার ছত্রধর কিংবা নির্বাক সভাসদবৃন্দ। বেতারনাটকে ঝি, পোস্টম্যান কিংবা ঢোল শোহরৎকারী প্রভৃতি গৌণ চরিত্র। পার্শ্বচরিত্র নাটকে বিশেষ ভুমিকা পালন করে। প্রতিনায়ক বা খলনায়ক-নায়িকা পার্শ্বচরিত্রের অন্তর্ভুক্ত। এই চরিত্র মুখ্য বা প্রধান চরিত্রের প্রতিদ্বন্দী হতে পারে, তাদের জয়-পরাজয়ের প্রত্যক্ষ কারণ হতে পারে। পার্শ্বচরিত্র বন্ধু বা শত্রুরূপে আমাদের শ্রদ্ধা বা ঘৃণা দুই-ই অর্জন করতে সমর্থ।

পূর্ণাঙ্গ ও স্বভাবজাত (type) চরিত্র স্পষ্টতা লাভ করে অভিনয়ে। পূর্ণাঙ্গ চরিত্র প্রধান চরিত্রের হৃদয়বৃত্তির সমন্বিত রূপ। নাটকীয় পরিস্থিতির মধ্যে তার আত্মপ্রকাশ, বিকাশ, প্রতিষ্ঠা, সুখদুঃখভোগ, দুর্বলতা, পদস্খলন, ত্যাগ ও মহত্ব। এই চরিত্রটিই মূলতঃ নাট্যকারের হৃদয়নিঙড়ানো সৃষ্টি। বহুমুখী হৃদয়বৃত্তির বিচিত্র অভিব্যক্তি ঘটে এই চরিত্রে। প্রধান চরিত্র পূর্ণাঙ্গ হলে নাটকের শুরু থেকে শেষ অবধি তার জীবনকাল। টাইপ চরিত্র স্বভাবজাত অর্থাৎ নির্দিষ্ট একটি স্বভাব প্রদর্শণ করে। প্রাচীন নাটকে রাজার বয়স্য ভুমিকা পাল্টায় না। "গোপালভাঁড়" চরিত্রটি একই আদর্শের জাতক। ভালোমানুষ সেজে অন্যের কানভারি করার স্বভাবজাত চরিত্র "নারদমুনি"। বুদ্ধিদীপ্ত বোকামি, সবলের দুর্বলতা প্রদর্শন, পরুষের নারীসুলভ আচরণ কিংবা তার উল্টোটা—এসব টাইপ চরিত্রের লক্ষণ। ইংরেজী টাইপ কথাটার উপযুক্ত প্রতিশব্দ প্রচলিত না থাকায় শব্দটির অনুবাদ করা হোল "স্বভাবজাত চরিত্র"। এই ধরনের চরিত্রে বিপরীত হৃদয়বৃত্তির আবির্ভাব ঘটে না। তার রূপে ও কার্যকলাপে কোনো গোপনীয়তা থাকে না। পূর্ণাঙ্গ চরিত্র রক্তমাংসের মানুষের মত সমাজ, মানুষ ও যুক্তি দ্বারা প্রভাবিত হয়। অতি বড় নিষ্ঠুরতার অন্তরালে থাকে স্নেহ প্রেমের ফল্গুধারা, লুন্ঠনকারী দস্যু মুহূর্তে ভিখারিনীকে বিলিয়ে দেয় সম্পদ। স্বভাবজাত চরিত্রে এইরূপ বিপরীত গুণের সমাবেশ ঘটে না। যে হাসায় তার জন্মই যেন হাসাবার জন্য, যে পাপকার্য করে তার জন্মই যেন পাপকার্য সমাধা করার জন্য। এই ধরনের চরিত্র সৃষ্টির সময় মনে রাখতে হবে চরিত্রটি যেন স্বভাবধর্মেই ক্রিয়াশীল থাকে।

চরিত্র সৃষ্টির পরিকল্পনা ঃ

ক) চরিত্র চিন্তা ঃ মনে মনে একটি চরিত্র কল্পনা করে নিয়ে তার বিপরীত স্বভাবের একটি চরিত্র সঙ্গে সঙ্গে দাঁড় করাতে হবে। দুটি চরিত্র পুরুষ হতে পারে, নারী হতে পারে অথবা পুরুষের বিপরীতে নারী।

খ) বিরোধ চিন্তা ঃ বিরোধের কারণ সদা জাগ্রত থাকবে। তার সমাধানটি থাকবে অব্যক্ত।

গ) সমাধান চিন্তা ঃ নাটকীয় সমাধান সরল পথে আসে না। পথটিকে কণ্টকিত করতে হবে ঘটনাজালে, দ্বন্দ্বমুখর সংলাপে ও গতি পরিবর্তনে।

ঘ) কাহিনী কল্পনা ঃ কল্পনা দ্বারা ঘটনাকে লতার মত প্রলম্বিত করতে হবে। পরিস্থিতির অবতারণা ও অভি-ব্যক্তি সজীব প্রবাহরূপে ওই লতার অঙ্গে প্রাণ সঞ্চার করবে, যার পরিণতি ফুলের মত প্রস্ফুটিত চরিত্র।

ঙ) বিন্যাস কল্পনা ঃ বিন্যাস দ্বারা পার্শ্বচরিত্রের আবির্ভাব ঘটে। পার্শ্বচরিত্র পূর্বাহ্নে কল্পনা করা যায় না। বিন্যাসই তাদের সৃষ্টি করে। যেমন নায়ক নায়িকাকে নিয়ে পালিয়ে যাচ্ছে। পথে নদী। নদী পাড়ি দিতে নৌকো আবশ্যক, নৌকো মাঝিকে টেনে আনবে। মাঝি পার্শ্ব চরিত্র।

চ) চরিত্রায়ন কল্পনা ঃ প্রতিটি চরিত্রকে স্বতন্ত্র রূপ দিতে হবে। আচারে, আচরণে ও ক্রিয়া সম্পাদনে একটি চরিত্র অন্যটির মত হবে না।

পরিকল্পনার এই ষড়বিধ উপায়ের প্রথম তিনটি চিন্তাশক্তির উপর নির্ভরশীল। চিন্তা ও কল্পনাকে আলাদা করে দেখানো হোল, কারণ কল্পনার ভূমিকা নাটকে কবিতার মত সর্বেসর্বা নয়। শেষোক্ত তিনটি উপায় অনেকটা কারুকার্যের ব্যাপার। উদ্ভাবন ক্ষমতার চেয়ে সাজাবার বুদ্ধি এখানে অধিক কার্যকরী। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় 'বুঝিয়ে দেওয়ার চেয়ে সাজিয়ে দেওয়া দরকার।'

॥ ১৩ ॥

চরিত্র সংখ্যা

কাহিনীর পরিব্যাপ্তি ও গভীরতা অনুযায়ী চরিত্র সংখ্যা নির্ধারিত হবে। পূর্ব অধ্যায়ে বলেছি, নাটক রচনায় বুদ্ধির ভূমিকা প্রবল। ঘটনাকে নানা কৌশলে সাজিয়ে জটিলতা সৃষ্টি করে ধীরে সেই জট খুলতে হবে। পূর্ণাঙ্গ নাটকে জটিলতা বেশি, চরিত্র সংখ্যা বেশি হওয়াই স্বাভাবিক। নাটিকা, কৌতুকী ও নক্সার দৈর্ঘ্য কম, চরিত্র সংখ্যা সেই অনুপাতে সীমিত হবে। পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক ঘটনাশ্রিত নাটকে চরিত্র সংখ্যা অধিক হওয়ার সম্ভাবনা। আবার রাজনৈতিক মতবাদসমৃদ্ধ নাটকের চরিত্র সংখ্যাও খুব একটা হ্রাস করা যায় না।

চরিত্র সংখ্যা নির্ধারণের মাপকাঠি একটিই। সে হচ্ছে, যথার্থ প্রয়োজনের অতিরিক্ত চরিত্র আমদানি না করা এবং জোর করে সংকুচিত না করা।

শিক্ষার্থীর উদ্দেশে বলা যায়, ষাট মিনিট অভিনয়যোগ্য নাটকে পাঁচ থেকে পনেরটি চরিত্র মানানসই। পুরুষ, নারী ও শিশু চরিত্রের সংখ্যানুপাত কি হবে তা নির্ভর করে কাহিনীর উপর। তবে বড়দের উপযোগী নাটকে শিশু চরিত্রের সংখ্যা কম থাকা উচিত।

চরিত্রের সংখ্যাধিক্য প্রযোজনা পর্বে যে সব সমস্যার সৃষ্টি করে এখানে তার উল্লেখ করা হচ্ছে।

(১) প্রতিটি চরিত্রের ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য হারিয়ে যাওয়ার নিশ্চিত সম্ভাবনা।

(২) প্রধান চরিত্র প্রাধান্য হারাবে অথবা অপ্রধান চরিত্র পূর্ণতালাভের

আগেই বিদায় নেবে। শ্রোতার মনে প্রশ্ন জাগতে পারে, 'অমুক চরিত্রটি না থাকলে ক্ষতি ছিল কি?'

(৩) নারী চরিত্র সংখ্যায় কম রাখা আবশ্যক। মেয়েদের কণ্ঠস্বরে পার্থক্য কম। এক বয়সের দুজন মহিলার গলা প্রায়ই এক রকম শোনায়। তা ছাড়া নারী চরিত্রের ভাষায় বৈচিত্র্য সম্পাদন কষ্টকর। সমস্যার মুখে তাদের অভিব্যক্তিসূচক শব্দসংখ্যা বড়ই সীমিত। একটি পূর্ণাঙ্গ নাটকে চারটির বেশি নারী চরিত্র না রাখা ভালো।

(৪) শিশু চরিত্র দুটির বেশি রাখতে নেই। শিশুদের জন্য রচিত নাটকের কথা আলাদা। একাধিক শিশু চরিত্র নিয়ে জটিলতা সৃষ্টি হাস্যকর প্রয়াস মাত্র। শিশু চরিত্রের লক্ষণ সরলতা। তাদের চিরন্তন ভাবমূর্তিকে ঈর্ষাদ্বন্দ্বের কলুষে নষ্ট করা সমর্থন-যোগ্য নয়।

(৫) নারীবর্জিত নাটক যতটা জমানো সম্ভব পুরুষবর্জিত নাটক ততটা জমানো যায় না। সব কটি মেয়ে চরিত্র নাটিকা বা নক্সার পক্ষে উপযোগী হতে পারে, পূর্ণাঙ্গ নাটকের পক্ষে নয়। অনেকগুলি নারী চরিত্র ঝগড়া-কোলাহলের ইন্ধন হতে পারে, ঘটনা ও দ্বন্দ্বের আবর্তভূমি রচনার সহায়িকা হতে পারে না।

(৬) সংলাপহীন চরিত্র অস্তিত্বহীন। মঞ্চনাটকে নির্বাক চরিত্রের ভূমিকা থাকতে পারে, যথা: দ্বাররক্ষী, সাহায্যকারী, ঘাতক প্রভৃতি। বেতারনাটকে 'হাঁ' 'না' 'আজ্ঞে'—এইরূপ সংক্ষিপ্ত কথা বলাবার জন্য চরিত্র সৃষ্টি অর্থহীন। বাস্তবে দেখা যায়, এই ধরনের ক্ষণস্থায়ী সংলাপ প্রায়শই সম্পাদনা পর্বে বাদ পড়ে যায়।

(৭) স্টুডিও মঞ্চগৃহ বা উন্মুক্ত প্রান্তর নয়। এটি যন্ত্রপাতি সমন্বিত ছোট ঘর বিশেষ। একসঙ্গে অনেক অভিনেতা-অভিনেত্রী মাইক্রোফোন থেকে যথাযথ দূরত্ব রক্ষা করে দাঁড়াতে পারেন না। একটি দুটি শব্দ উচ্চারণের অপেক্ষায় একজন শিল্পীকে বসে থাকতে হয়। এই ধরনের একাধিক চরিত্র থাকলে স্টুডিওতে নীরবতা রক্ষা সমস্যার বিষয় হয়ে দাঁড়াতে পারে।

॥ ১৪ ॥

দৈর্ঘ্য (Duration)

শ্রুতিনাটকে দৈর্ঘ্য মানে প্রচারসীমা বা duration. সময়সীমা সাধারণত মিনিট দ্বারা বোঝানো হয়। দৈর্ঘ্য সম্পর্কে বেতার বিশেষজ্ঞরা বিভিন্ন মত পোষণ করেন। কারও মতে এই সময় সংক্ষেপের যুগে একনাগাড়ে ত্রিশ মিনিটের বেশি সময় অনুষ্ঠান শোনার ধৈর্য কোথায়? কেউ সময়সীমা পনের মিনিটে নামিয়ে আনার পক্ষপাতি। দুটোই চরম মত। ত্রিশ মিনিট যদিও বা বিবেচনা-সাপেক্ষ প্রস্তাব, পনের মিনিট গ্রহণযোগ্য নয়। বৃহৎপটভূমির কোনো নাটকই পনের মিনিটে সূচনা, বিকাশ ও অনিশ্চয়-উৎকণ্ঠার মধ্যে পূর্ণতালাভ করতে পারেনা।

ভ্যাল গিলগাড বলেন, বেতারনাটকের আনুমানিক দৈর্ঘ্য একটি বড় গল্পের সমান। অভিনয়সীমা সম্পর্কে বলেন, 'It has been fairly conclusively proved by experience that the best length for the original radio play is between forty minutes and one hour.[৪৩] মন্তব্যটি তাঁর সুদীর্ঘ প্রযোজনা-জীবনের অভিজ্ঞতালব্ধ। তাঁর মতে, চল্লিশ মিনিটের নিচে হলে নাটক একটি সম্প্রসারিত নক্সায় পরিণত হয়ে যাওয়ার আশঙ্কা থাকে, আবার ষাট মিনিটের অধিক সময় অভিনীত হলে শ্রোতার মনোযোগের উপর দুঃসহ চাপ সৃষ্টি করে যদি না তা মনোরঞ্জক সঙ্গীত দ্বারা সুষমামণ্ডিত হয়ঃ Anything lasting much over an hour, unless considerably embellished with the type of music which automatically makes listening easier, is liable to prove too much of a strain upon the attention of the audience.[৪৪]

৪৩। VAL GIELGUD. YEARS OF THE LOCUST. P. 80

৪৪। ibid.

পরবর্তী অধ্যায়ে দেখতে পাব, পনের মিনিট অভিনয়যোগ্য নাটকের গোত্রভুক্ত আরও অনুষ্ঠান রয়েছে, পূর্ণাঙ্গ নাটক থেকে যা স্বতন্ত্র। একটি পূর্ণাঙ্গ নাটকের দৈর্ঘ্য ৪৫ মিনিট হলে শ্রোতার তৃপ্তি লাভের সম্ভাবনা থাকে। প্রশ্ন উঠতে পারে তিরিশ মিনিটের নাটককে পূর্ণাঙ্গ নাটক বলা হবে কিনা? পূর্ণাঙ্গ নাটকের গুণ-বিশিষ্ট হলে ৩০ মিনিটের নাটককে অবশ্যই পূর্ণাঙ্গ নাটক বলা হবে। মহাকাব্যের মত বিরাট কাহিনীর নাট্যরূপ ৭৫ মিনিট পর্যন্ত অভিনীত হলেও শ্রোতারা সানন্দে শ্রবণ করেন।

প্রতি মিনিটে কত শব্দ অভিনীত হওয়ার সম্ভাবনা তার উপর নির্ভর করে নাটকের পৃষ্ঠাসংখ্যা। সাধারণ গতিসম্পন্ন নাটকে প্রতি মিনিটে প্রায় একশত শব্দ অভিনীত হয়। পৃষ্ঠায় কত শব্দ বসবে তার একটা অনুমান হিসেব রাখা যেতে পারে। হস্তাক্ষরের আকৃতি ও সন্নিবেশ করার ধরন অনুযায়ী পৃষ্ঠা সংখ্যা বাড়ে-কমে। শব্দ গুণে গুণে নাটক লেখা যায় না।

॥ ১৫ ॥

রচনা সৌষ্ঠব

নাটকের বহিরঙ্গ ও অন্তরঙ্গের সৌন্দর্যবিধানকে রচনা সৌষ্ঠব বলা যায়।

বহিরঙ্গের সৌন্দর্যবিধান : (১) রচনা ফুলস্ক্যাপ কাগজের একপিঠে লিখলে পাঠে সুবিধা এবং পাণ্ডুলিপি টেঁকসই হয় (২) কাগজের বাঁ দিকে ও ওপরে দেড় ইঞ্চির মত খালি রাখলে সৌন্দর্য বাড়ে, প্রযোজক সেখানে প্রযোজনা-নির্দেশ লিখতে পারেন। সারিগুলো ব্যবধানে থাকলে সংশোধন করা সহজ হয়। (৩) নাটকের শিরোনাম কাগজের মাঝামাঝি উপরে এবং তার ডানদিকে নাট্যকারের নাম লেখা চলে। নাট্যরূপের বেলা প্রথমে কাহিনীকারের নাম লেখা কাম্য। (৪) রেকর্ডিং-এর সময় অভিনয়ের মাঝখানে পাতা ওল্টানো বিরক্তিকর, এইজন্য বাক্যকে এপৃষ্ঠা থেকে ওপৃষ্ঠায় না নিয়ে দাঁড়িতে শেষ করা বিধেয়। (৫) চরিত্রের নাম দুটো দাঁড়ি (॥) কিংবা (—) যতিচিহ্নে আবদ্ধ রাখা চলে। ইংরেজী নাটকে অবশ্য ফুলস্টপ (.) ব্যবহৃত হয়। (৬) হস্তাক্ষর স্পষ্ট তথা সুন্দর হলে পাঠের আগ্রহ বাড়ে। পরিচ্ছন্নতা পরিশীলিত মানসের পরিচায়ক। (৭) বাক্য বা শব্দ বারবার অসম্পূর্ণ রাখতে নেই। যেমন, আ-মা-র উ-প-র অ-ভি-মা-ন করে (কেউ চলে গেছে বোঝাতে), আমিই তাকে খুন (খুন করেছি বোঝাতে)। (৮) শব্দসংকেত (Sound effects) ব্যাখ্যা করা নিষ্প্রয়োজন। সংক্ষেপে 'শেয়ালের ডাক' লিখলেই হুক্কাহুয়া নির্দেশ করে।

অন্তরঙ্গের সৌন্দর্যবিধান : (১) প্রথম ধাপে পরিমার্জন। নাটক কবিতার মত একটানে লিখে ফেলা যায় না। নাটকীয় ঘটনা মনের মাধুরীতে নবরূপ নিতে সময় নেয়। স্মরণশক্তি সব স্মৃতিকে

সময় মত মনে করিয়ে দিতে পারে না। লেখা শেষে অভিনয় ঢঙে পাঠ করতে করতে কিছু অপ্রকাশিত তথ্য কিংবা ত্রুটি চোখে পড়ে। এমনকি সংলাপ ও পটবিন্যাসে পরিবর্তন আনার ইচ্ছে হতে পারে। (২) দ্বিতীয় ধাপ প্রযোজনা কাল। রচনা পর্বে শব্দের লিখিত রূপ দৃষ্টিগোচর, বাচ্যরূপ শ্রুতিগোচর। প্রযোজকের প্রথম পাঠে অসঙ্গতি ধরা পড়তে পারে। (৩) তৃতীয় ধাপ মহড়া পর্ব বা rehearsal। নাট্যকার অভিনেতার উচ্চারণ অনুযায়ী কোনো শব্দ বদলাতে পারেন যদি তাতে অভিনয়ের সাহায্য হয়। অভিনেতারা কোনো শব্দ পরিবর্তনের অনুরোধ জানালে নাট্যকার বিবেচনা করে দেখতে পারেন। (৪) শেষ ধাপ রেকর্ডিং কাল। এই সময়ে স্টুডিওতে উপস্থিত থেকে নাট্যকার অভিনয়ের আলোকে নূতন সংলাপ কিংবা আবেগ-বিস্ময়-উত্তেজনা সৃষ্টিকারী শব্দ রচনা করে দিতে পারেন। এই ব্যাপারটা অবশ্য প্রযোজকের সম্মতিসাপেক্ষ। নাট্যকার ও প্রযোজক সহমত হবেন এটাই স্বাভাবিক। রেকর্ডিং এর পর নাটকের কলেবর ছোট করা ছাড়া আর কোনো উপায় নাট্যকার ও প্রযোজকের হাতে থাকে না।

সম্পাদনা বা editing-এ শ্রুতি-সুখময়তা বাড়ানো যায়, রচনায় পরিবর্তন আনা যায় না। এই প্রসঙ্গে পল ব্লুমফিল্ড এর একটি মন্তব্য অত্যন্ত মূল্যবান: A radio play is a "play addressed to the ear, not to the eye, enhanced with effects or incidental noises to add as much realism as the producer thinks fit."[৪৫] অর্থাৎ বেতারনাটকের আবেদন শ্রুতির কাছে, দৃষ্টির প্রতি নয়; প্রযোজক তাঁর বিবেচনা মত নাটককে আনুষঙ্গিক শব্দসম্ভারে অলংকৃত করে যথাসম্ভব বিশ্বাসযোগ্যতা দান করবেন।

৪৫। PAUL BLOOMFIELD, B. B. C. Page—142

॥ ১৬ ॥

শ্রেণীবিভাগ (Classification)

শ্রেণীবিভাগ অনুযায়ী বেতারনাটকের রচনারীতি বদলায় না। কোন্‌টা ঐতিহাসিক, সামাজিক বা সাংকেতিক, এইসব প্রশ্ন মূলত অধ্যয়নগত দিক। যে কোনো নাটক ব্যাখ্যা করতে হলে সমালোচককে নাটকটির বিভিন্ন দিক নানা পর্বে বিভক্ত করে নিতেই হয়, না হলে বিশ্লেষণ ও ব্যাখ্যা পূর্ণতা লাভ করে না। শ্রোতারা নাটকের জাতিবর্ণ জানতে উৎসাহী নন; তাঁরা চান আনন্দ পেতে। নাট্যকারের আন্তরিক ইচ্ছে থাকে, সেই ঈপ্সিত বস্তুটি কিরূপে অভিনয় মাধ্যমে প্রস্ফুটিত হবে, নাটকের সর্বাঙ্গে সেই শিল্পকৌশল গ্রথিত করা। সার্থকতাই সফলতার প্রমাণ।

সবশ্রেণীর নাটক সকলে দেখে না, এই অভিজ্ঞতাকে ভিত্তি করেই নাটকের বিষয়বস্তু নির্বাচিত হয়। এই জন্য পরীক্ষা-নিরীক্ষা মূলক নাটক শহরে এবং যাত্রাধর্মী নাটক গ্রামাঞ্চলে জনপ্রিয়। ব্যতিক্রম লক্ষ্যণীয়। বর্তমানে নাট্যসংস্থাগুলো শহরে বিষয় গ্রামে নিয়ে যাচ্ছে আবার যাত্রা-নাটককে আধুনিকী করে শহরে শ্রোতার মনে যাত্রা-প্রীতি গড়ে তুলছে।

একই সময়ে সকল শ্রেণীর শ্রোতা সব অনুষ্ঠান শুনবার অবকাশ পায়না। বয়স, বৃত্তি, জাতি ও শিক্ষা অনুযায়ী শ্রোতার রুচি ও ইচ্ছা ভিন্নতর হওয়াই স্বাভাবিক। সেইজন্য বেতার প্রতিষ্ঠান বিশেষ শ্রেণীর শ্রোতার জন্য বিশেষ ধরনের অনুষ্ঠানের আয়োজন করে। একই কারণে মহিলামহল, শিশুমহল, পল্লীমঙ্গল—ইত্যাদি অনুষ্ঠানে ভিন্ন স্বাদের নাটক প্রচার করা হয়। কাঠামোগত বিচারে এইসব নাটক আপাতসাদৃশ্য মনে হলেও বিশেষ শ্রোতার জন্য চিহ্নিত হতে গিয়ে তারা স্বতন্ত্র বিন্যাস প্রাপ্ত হয়। যেমন শিশুদের নাটকে নায়ক থাকে

অথচ প্রেম থাকে না, মহিলাদের নাটকে কোনোক্রমেই মহিলা চরিত্র জঘন্যরূপে নাট্যায়িত হয় না। অনুরূপভাবে পল্লীবাসী শ্রোতার জন্য যাত্রানাটক চিহ্নিত। এই সব কারণে বেতারনাটকেও শ্রেণীবিভাগ বর্তমান।

বেতারনাটককে কালগত, রূপগত ও রকমগত—এই তিন শ্রেণীতে ভাগ করা যায়।

কালগত বিভাগ ঃ সময় বিচারে প্রাচীন, ঐতিহাসিক ও আধুনিক—এই তিনটি স্পষ্ট শাখা চোখে পড়ে। প্রাচীন শাখা পৌরাণিক এবং আধুনিক শাখা সামাজিক। প্রাচীন ধর্মগ্রন্থ, মহাকাব্য, উপাখ্যান, নীতিকথা ইত্যাদি পৌরাণিক নাটকের উৎস। যাত্রানাটক তার শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। ধর্মাধর্ম, পাপপুণ্য, দৈব, দেবতা, মুনিঋষি, অকৃত্রিম ভক্তি ও অগাধ বিশ্বাস পৌরাণিক নাটকের বৈশিষ্ট্য। ইতিহাস-প্রসিদ্ধ ঘটনা ও ব্যক্তিকে কেন্দ্র করে রচিত হয় ঐতিহাসিক নাটক। এখানে স্থান-কাল-পাত্রের গণ্ডী নির্ধারিত। রাজা, প্রজা, মন্ত্রী, সৈন্য, যুদ্ধ ও জয়-পরাজয়—এই ছয়টি খণ্ডচিত্রের সমন্বয় ঘটে রচনা-বিন্যাসে। প্রাচীনকালে সামাজিক সমস্যা তীব্র ছিল না। প্রাচীন কাব্য-কাহিনীর যুগের অনেক আগে, আদিমযুগে আত্মরক্ষা ও জীবিকার সংগ্রামেই মানুষের শক্তি সামর্থ্য ব্যয়িত হোত। সে কালের সমস্যাকে সামাজিক না বলে আত্মরক্ষার সমস্যা বলা যায়। প্রাচীন কাব্য-কাহিনীর যুগের সমস্যা ছিল প্রধানত মানুষ ও দেবতার শক্তিপরীক্ষা। সামাজিক মূল্যবোধ উপাস্য দেবদেবীর আকাঙ্ক্ষা দ্বারা নির্ধারিত হোত। ঘটনামুখর ইতিহাসপর্ব এত গতিশীল ও রাজশক্তি নির্ভর যে, সামাজিক সমস্যা বড় একটা স্বীকৃতি পায়নি। যুদ্ধ, মারামারি, হানাহানি, অত্যাচার, বিদ্রোহ, বিশ্বাসঘাতকতা ইত্যাদি চরমপন্থী কার্যকলাপের নিচে সামাজিক সুখ দুঃখ চাপা পড়ে যেত। কালের কবর থেকে কিছু কিছু সামাজিক সমস্যা মুক্তি লাভ করেছে সন্দেহ নাই। কিন্তু ইতিহাসের আলোকে ও পটভূমিতে প্রতিষ্ঠিত বিধায় তাদের আধুনিক অর্থে সামাজিক সমস্যা বলে স্বীকার করা মুশকিল। আবিষ্কার, অগ্রগতি, শ্রমিক সমস্যা, অসাম্য ও অবক্ষয়, স্বাধীনতা-সংগ্রাম, ভাব ও ভাবনায় বিপ্লব এবং সর্বোপরি রাজনৈতিক

মতাদর্শ আধুনিক সমাজজীবনে অভিনব আলোড়ন সৃষ্টি করেছে। এইসব বহুবিচিত্র সমস্যাই সামাজিক নাটকের উপজীব্য বিষয়।

উদ্দেশ্য বিচারে নাটককে মনোরঞ্জক, মিলনান্ত, বিয়োগান্ত, রহস্য, বিজ্ঞানভিত্তিক ইত্যাদি পরিচয় দান করা যায়। তবে, এই পরিচয় দানকে শ্রেণীবিভাগ বলা ঠিক নয়। পরীক্ষা-নিরীক্ষাকেও অনেকে শ্রেণীভুক্ত করে থাকেন। এই প্রচেষ্টা যুক্তিহীন। প্রচলিত রীতি-নীতির ব্যতিক্রম কিছু করাই Experimental play বা পরীক্ষা-নিরীক্ষামূলক নাটক রচনার উদ্দেশ্য। কিন্তু কোনো এক ধরনের এক্সপেরিমেন্ট একাধিক নাটকের জন্ম দিতে পারেনা। পারলে দ্বিতীয়টি প্রথমটির সংস্করণ হয় মাত্র।

Gale Pedrick মনের ভাব, অনুভব ও বিভব ক্রিয়া-প্রক্রিয়া অনুযায়ী শ্রেণী বিভাগে ইচ্ছুক। তাঁর মতে নাটক হতে পারে তীব্র উত্তেজনাপূর্ণ, লঘুরসমিশ্রিত, প্রচণ্ড মিলনান্ত, রোমাঞ্চকর, স্বস্তিকর, সামাজিক ও প্রণয়ধর্মী। এই শ্রেণীবিভাগ রসের ভিত্তিতে। কোন ভাবের সঙ্গে কোন্ ভাবের মিশ্রণ ঘটবে, মিশ্রণের মাত্রা কি হবে এটা নিয়মের ছকে বাঁধা যায় না। একটি ভালো বেতারনাটকে ভালবাসা, রোমাঞ্চ, লঘরস, উত্তেজনা ও মিলন—এই পাঁচটি ভাব অনায়াসেই ঠাঁই পেতে পারে। বেতারনাটকের যথার্থ রূপায়ণ পর্বহীন অভিনয়ে। অনেকটা আবৃত্তিযোগ্য বড় কবিতার মত। কবিতার ছন্দসম্মত নিঃশ্বাস, প্রশ্বাস, বিরতি ও যতির মত বেতারনাটকে শব্দ-সংকেত ও নৈঃশব্দমুহূর্ত ক্ষণস্থায়ী হয়ে মূল কাহিনীকে গতিশীল রাখে। কবিতার দুটি স্তবকের মাঝে আবৃত্তিকার দীর্ঘ বিরতি রাখতে পারেন না। রাখলে কাব্যরস থেকে শ্রোতার মন বিশ্লিষ্ট হয়ে পড়ে। আরও একটি ব্যাপারে কবিতা ও বেতারনাটকের মধ্যে আশ্চর্য মিল রয়েছে। সে হচ্ছে দৃঢ়বদ্ধতা। কবিতায় ভাব সংহত বেতারনাটকে বিন্যাস সংহত। ভাব ও বিন্যাসের এই আঁটসাঁটভাব একমাত্র প্রবন্ধ ছাড়া অন্য শাখায় চোখে পড়েনা। বর্তমান আলোচনার আলোকে বেতারনাটকের শ্রেণীবিভাগ হওয়া উচিত রচনা-কৌশল অনুযায়ী প্রযোজিত হয়ে শ্রোতার কানে তার যে সংহত শ্রুতিরূপ

ধরা পড়ে সেইমত। অতএব বেতারনাটককে রূপ ও রকম—এই দ্বিবিধ শ্রেণীবিন্যাসে সাজানো হোল।

রূপগত বিন্যাসে ঃ (১) মৌলিক (Original)
(২) বেতাররূপ (Radio adaptation)
(৩) অনুবাদ (Translation)
(৪) ভাবানুবাদ (Transcreation)
(৫) ছায়ানবাদ (Based-on)

প্রকমগত বিনাসে ঃ (১) পূর্ণাঙ্গ (Full length)
(২) নাটিকা (Playlet)
(৩) কৌতুকী (Skit)
(৪) নক্সা (Sketch)
(৫) ঝলক (Spot)
(৬) অনুষ্ঠান তিলোত্তমা (Advance Programme summary or trailer)
(৭) বেতার ব্যঙ্গচিত্র (Radio Cartoon)
(৮) ধারাবাহিকা (Family serial)
(৯) যাত্রা (Folk drama)
(১০) প্রামাণ্য (Documentary play)
(১৯) প্রচার (Publicity play)

উল্লিখিত নাট্যানুষ্ঠানগুলির প্রযোজিত রূপ অভিনিবেশ সহকারে শ্রবণ করলে বোঝা যাবে যে মৌলিক, বেতাররূপ, অনুবাদ, ভাবানুবাদ, ছায়ানুবাদ, প্রচার, পূর্ণাঙ্গ ও নাটিকা—এই আটটি বিন্যাস সাধারণ নাটকের রূপ, রকম ও প্রচারসীমা অনুসরণে বিন্যস্ত ; কৌতুকী, ঝলক, অনুষ্ঠান তিলোত্তমা ও ব্যঙ্গচিত্র নক্সা শ্রেণীভুক্ত ; ধারাবাহিকা, যাত্রা ও প্রামাণ্যনাটক অব্যয়ীভাব যুক্ত, শাখায় বিভক্ত হয় না। এই বিশ্লেষণ

থেকে আমরা একটি সিদ্ধান্তে উপনীত হই যে রকমগত বিন্যাস থেকেই শ্রেণীবিভাগ করতে হবে। শেষোক্ত বিন্যাস মেনে নিলে নাট্যানুষ্ঠান-গুলোকে পাঁচটি প্রধান ভাগে বিভক্ত করা যায়। এই পাঁচটি বিভাগ হচ্ছে রকমগত বিন্যাসের সমন্বয় সাধারণ নাটক, নক্সা, ধারাবাহিকা, যাত্রাও প্রামাণ্য নাটক। রূপ, রকম ও প্রচারসীমা অনুসারে এই পাঁচটি বিভাগকে মোট ষোলটি (৫+১১) বিন্যাসে পরিণত করা যায়।

মৌলিক নাটক

মূলত বেতার মাধ্যমে প্রচারের নিমিত্ত যে নাটক রচিত যা পূর্বে কোনো মাধ্যমে অভিনীত হয়নি বা যে কাহিনী পূর্বে উপন্যাস, মঞ্চনাটক যাত্রা বা ছোটগল্পাকারে প্রকাশিত হয়নি তাকেই যথার্থ মৌলিক নাটক বলা যায়। মৌলিক নাটক প্রকৃতপক্ষে আদর্শ বেতারনাটক। Val Gielgud খাঁটি বেতারনাটককে মঞ্চের ঘটনামুখর নাটক বা play of action থেকে এইভাবে বিছিন্ন করেছেন, "The play of discussion is probably far nearer to what may be called, for lack of better expression 'Pure Radio', than any play of action can be."[৪৬]

মৌলিক কথাটার অর্থসম্প্রসারণ ঘটেছে। মঞ্চনাটক ব্যতীত উপন্যাস বা ছোটগল্পের যথার্থ বেতাররূপকে এখন মৌলিক শ্রেণীভুক্ত করা হয়। রচনারীতিই এখন মৌলিক পদবাচ্য।

জর্জ বার্নার্ডশ নাটককে সংক্ষেপে বলেছেন Discussion and discussion and nothing but discussion. ডিসকাশন শব্দের অর্থ বৈঠকী আলোচনা নয়; যুক্তিবাহী সংলাপ দ্বারা নাটকীয় পরিমণ্ডল সৃষ্টি করা।

মৌলিক তথা পূর্ণাঙ্গ নাটক আলোচনা প্রসঙ্গে নাটকের দুটো প্রধান শ্রেণীর কথা উল্লেখ করা আবশ্যক। একটি ভালো নাটক

৪৬। VAL GIELGUD. HOW TO WRITE BROADCAST PLAYS (Quoted in The Golden Age of wireless by Asa Briggs, P. 164)

সম্পর্কে আগ্রহী শ্রোতার প্রথম কৌতূহল, ট্রাজেডি না কমেডি ? অর্থাৎ নাটকটি বিয়োগান্ত না মিলনান্ত।

এ্যারিস্টটলের মতে বিয়োগান্ত নাটকে ৬টি উপাদান থাকবে : কাহিনী, চরিত্র, বাগরীতি, ভাবনা, দৃশ্য ও গীত। এই ছয়টি অঙ্গ সমন্বয়ে গঠিত নাটকের নায়ক হবেন এক চরিত্রবান পুরুষ। H. D. F. Kitto চরিত্রবান নায়কের ভাগ্যবিপর্যয় প্রসঙ্গে বলেন, নায়কের মর্মান্তিক ব্যাপার এই যে, তিনি সর্ব বিষয়ে আদর্শচরিত্র হওয়া সত্ত্বেও একটি মাত্র ভুলে তাঁর সর্বনাশ ঘটবে ; তিনি অমিত শক্তিধর পুরুষ হওয়া সত্ত্বেও দুর্লঙ্ঘ প্রতিকূলতা তাঁর শালপ্রাংশু দেহকে ভুলুণ্ঠিত করে দেবে। কিট্টোর ভাষায়, The pity is, always, that a man should be so fine, yet ruin all by a single fault ; so strong, yet be brought low by stronger circumstances.[৪০]

গ্রীক্ ট্রাজেডিতে অবশ্য নিয়তির বিশেষ ভূমিকা থাকে। রামায়ণ-মহাভারতের কেন্দ্রীয় চরিত্রগুলিও নিষ্ঠুর নিয়তির চক্রান্তে অশেষ দুঃখকষ্ট ভোগ করতে বাধ্য হয়।

মহৎ চরিত্রের বৈশিষ্ট্য এই যে পরিণাম সম্পর্কে নিরুদ্বিগ্ন থেকে সে সংগ্রাম করে যাবেই। এই অপরাজেয় মানসিকতার প্রতিচ্ছবি বিষাদনাটককে এ্যারিস্টটল বলেছেন, মহৎ নাটক। তাঁর মতে জীবনের সার্বিক রূপ ধরা পড়ে একমাত্র বিষাদনাটকে। নাটকের কাব্যরস এমনি এক আনন্দঘনবস্তু যা দুঃখজনক মনে হলেও আমাদের অন্তরে এক অব্যক্ত আনন্দের প্রস্রবন প্রবাহিত করে দেয়। এবং তার ছোঁয়াতে শ্রোতার চোখে জল নামে, অন্তর গুমরে মরে অথচ সবকিছু ছাপিয়ে ওঠে ভালোলাগার অনুভূতি।

নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র তার অভিপ্রেত লক্ষ্যে পৌছুঁবার জন্য সংগ্রাম করবে। সংগ্রাম প্রতিনায়কের বিরুদ্ধে হতে পারে, হতে পা...

৪০। H. D. F. Kitto, GREEK TRAGEDY, P. 105

প্রতিকূল অবস্থার বিরুদ্ধে। প্রতিরোধগুলোর চড়াই-উতরাই পার হয়ে নায়ক যদি তার বাঞ্ছিত লক্ষ্যে পৌঁছুতে পারে তাহলে তা হবে কমেডি বা মিলনান্ত নাটক, আর যদি গৌরবজনক পরাজয় বরণ করতে বাধ্য হয় তা হলে তা হবে ট্রাজেডি বা বিষাদনাটক।

কিটো সাহেব বিষাদনাটকের মহান স্রষ্টা Aeschylus এর Agamemnon নাটকের পরিসমাপ্তি সম্পর্কে একটি মূল্যবান কথা বলেছেন, "The end is neither happiness nor unhappiness, but illumination, the vision of the world as we know is coming to birth.[৪৮] অর্থাৎ উপসংহার সুখের না দুঃখের সেটা বড় কথা নয়। চরম সত্য এই যে, এক আলোকোজ্জ্বল ভবিষ্যতের আগমন সূচিত করে যাবে নাটক।

আধুনিক নাটকে মৃত্যু জীবনের চরমতম কিছু নয়। একটি চরিত্র বেঁচে থেকেও মৃত্যুর অধিক কারুণ্যের বিষয় হতে পারে। যেমন, "শাহজাহান" নাটকে কারাগারে বন্দী সম্রাট স্বয়ং শাহজাহান। বৃদ্ধ সম্রাট তাঁর প্রিয় পুত্র ধূর্ত ঔরঙ্গজেবের হাতে বন্দী হয়ে মৃত্যুর দিন গুনছেন। বিশ্বাসঘাতক পুত্রের জননী মমতাজ—সম্রাটের প্রিয়তমা স্ত্রী—এই চরম ভাগ্যবিপর্যয়ের দিনে মনে পড়ে সেই প্রিয়তমা সম্রাজ্ঞীর কথা—শাহজাহান ব্যাকুল হয়ে পড়েন। তাজমহলের মর্মরে গাঁথা স্বর্গীয়া মমতাজ স্বামীর এই দুর্দশা সহ্য করতে পারছেন না, তিনি সম্রাটকে হাতছানি দিয়ে ডাকছেন। এই কল্পনা প্রকৃতপক্ষে বন্দী জীবনকে অস্থির করে তুলছে। এখানে যতক্ষণ জীবন ততক্ষণ জ্বালা এবং ততক্ষণই করুণরস। মৃত্যু এখানে সমাপ্তি, বিষাদ নয়। এই অর্থে ট্রাজেডিকে বিয়োগান্ত না বলে বিষাদনাটক বলাই সঙ্গত।

নাটক মিলনান্ত হোক বা বিয়োগান্ত হোক, রচনারীতিতে কোনো পরিবর্তন ঘটেনা। বিশেষত বেতারনাটকে পরিণাম শ্রেণী বিভাগ নির্দেশ করেনা।

৪৮। H. D. F. Kitto, GREEK TRAGEDY, P. 93

আলিয়া

রচনা ও প্রযোজনা : সূর্য সরকার

চরিত্র সংখ্যা : ১০

প্রচারসীমা : ৫০ মিনিট

"আলিয়া" প্রচার তারিখ ৬.১১.১৯৭৬। আকাশবাণীর বাৎসরিক পুরস্কার প্রতিযোগিতায় প্রথম পুরস্কারপ্রাপ্ত। ১৯৭৮-এর ফেব্রুয়ারী মাসে 'ন্যাশন্যাল প্রোগ্রাম অব্ ড্রামা' হিসেবে আকাশবাণীর সব কেন্দ্র থেকে আঞ্চলিক ভাষায় প্রচারিত হয়। এই নাটকে শ্রীমতীর ভূমিকায় অভিনয় করেন তৃপ্তি মিত্র।

মালিশ্যা

সঙ্গীত : বেদে বহর এগিয়ে চলার সঙ্গীত ক্রমবর্ধমান হয়ে ধীরে মিলিয়ে যায়।

ঠাকুরমা : উঃ মারে, বাবারে, বাতের ব্যথায় মরে গেলামরে। ওরে ও তপন? তপু?

তপন : এখন সময় নেই ঠাকমা। পারবোনা।

ঠাকুরমা : দাদা আমার, সোনা আমার, মাণিক আমার। বিষব্যথায় মরে গেলাম যে। গা টা একটু টিপে দেনা ভাই।

তপন : আমি বড় হইনি ঠাকমা যে মেয়েদের গা টিপে দেব?

ঠাকুরমা : চালাকি করিসনে তপু। উঃ মাগো, মরে গেলাম। না হয় পা দুটো মারিয়ে দে।

তপন : গুরুজনদের গায়ে পা লাগাতে নেই ঠাকমা।

ঠাকুরমা : ফের চালাকি? কটা পাস দিয়েই ধাম্মিক হয়ে গেছিস।

তপন : কটা কি? আমি তো ক্লাস টেন-এ পড়ি। বুঝলে দশ ক্লাসে পড়ি। ম্যাট্রিক পরীক্ষা দেব।

ঠাকুরমা : না হয় একশ কেলাসেই পড়িস। তাই বলে বাতের রুগী আমি, আমার হাতপা টিপে দিবিনে? নাতি না হয়ে নাতনী হলে তুই এভাবে আমায় ফাঁকি দিতে পারতিস না। উঃ উঃ। তার চেয়ে খুলে বলনা কেন, ঠাকমা, তুমি মরে যাও।

তপন : কি সব বাজে কথা বলে না। তুমি আমার লক্ষ্মী ঠাকুরমা। স্কুলের সময় হয়ে গেল, বইখাতা গুছিয়ে চললাম ঠাকমা। (কণ্ঠস্বর লীয়মান)

শ্রীমতী : (দূর থেকে কাছে আসে) ওলো ও দিদিরা দাদারা, মাথার ব্যথা সারাই, কোমরের বিষ নামাই, বাতের বিষ খসাই— গেঁটে বাত, আম বাত……

ঠাকুরমা ঃ বেদেনীরা গেরামে এসে গেছে তা হলে।

শ্রীমতী ও মালিয়া ঃ (অল্পদূরে) ওলো ও দিদিরা, কোমরের বিষ খসাই, বাতের বিষ খসাই, গেঁটে বাত, গিঁটে বাত, কে সারাবি দিদিরা ?

ঠাকুরমা ঃ ওরে ও বেদেনী, আয়, আমাদের উঠোনে আয়।

শ্রীমতী ঃ কই গো বুড়িমা, কুন্‌খানে গো ?

ঠাকুরমা ঃ এই তো বারান্দায় শুয়ে আছি। আয়, বিষব্যথা সারিয়ে দে। কত লাগবে বল ?

শ্রীমতী ঃ কিছু লাগবিনা। যা মনে লয় দিবি বুড়িমা। কিন্তুক, তোর শরীলের বিষ আমি এক চুমুকে টেনে লিব।

ঠাকুরমা ঃ হ্যাঁ হ্যাঁ, তাইতো নিবি। তা না হলে কেবল তেল মালিশে এই বুড়ো শরীলের বিষ সারবে কেন ? উঃ বাপরে, মা রে······

শ্রীমতী ঃ দেখি কোমর দেখি। এদিক পানে ফিরে শোও বুড়িমা। মালিয়া ?

মালিয়া ঃ কি মা ?

ঠাকুরমা ঃ সঙ্গে কে আবার ?

শ্রীমতী ঃ মালিয়া, আমার মেয়ে গো।

ঠাকুরমা ঃ চোখে ভালো দেখিনা। গলা ভারি মিষ্টি তো। দেখি একটু—

শ্রীমতী ঃ নড়বেনা বুড়িমা। (ঠাকুরমা উঃ উঃ করে) চুপ কর। বিষে চুমুক দিব এখুন।

ঠাকুরমা ঃ মেয়ের নাম তো মালিয়া, তোর নাম কি ?

শ্রীমতী ঃ (আশঙ্কায়) আমার নাম ছিমতি। একটু ব্যথা লাগবে।

ঠাকুরমা ঃ উঃ উঃ গেলামরে, মাগো বাবাগো, তুই সুচ ঢুকাচ্ছিস আমার কোমরে ?

শ্রীমতী ঃ চুপ ! চুপ !! নড়াচড়া করলে সুচ কোমরের মধ্যে ভেঙে থাকবে গো।

ঠাকুরমা ঃ ভেঙে থাকবে কেনরে? তোর সুচ তুই বের করে নে ছিমতি।

শ্রীমতী ঃ বের করে তো লিবই। তার আগে। দে, আমাকে কি দিবি দিয়ে দে।

ঠাকুরমা ঃ সে কি? এই বললি কিচ্ছু লাগবেনা।

শ্রীমতী ঃ বলেছি, কিন্তু যা মন লয় তাতো দিবি।

তপনের মা ঃ (নেপথ্য থেকে) কে ওখানে? কি চায়?

ঠাকুরমা ঃ বউমা, বেদেনীকে কিছু দিয়ে বিদেয় করতো।

তপনের মা ঃ (মাইকের সামনে এসে) কিচ্ছু দেবোনা, এক পয়সাও না। যতসব চিটিংবাজ—আমার বাড়ী থেকে নেমে যা।

শ্রীমতী ঃ ও (অর্থাৎ তোর খুব তেজ)।

তপনের মা ঃ রাতদিন খেটে ভাত পাইনা আর এরা তুক-মন্ত্রে মন ভুলিয়ে পয়সা আদায় করে নেবে।

শ্রীমতী ঃ বেশি তেজ দেখাবিনা দিদি। অনেক বলেছিস।

তপনের মা ঃ ভয় দেখাচ্ছিস? ঝাটা মেরে নামিয়ে দেব না!

শ্রীমতী ঃ ও। (তপনের ঠাকুরমা ব্যথায় উঃ উঃ করছে) তা তোর শাশুড়ী যে মরতে লেগেছে গো। মালিয়া?

মালিয়া ঃ কি মা?

শ্রীমতী ঃ সাপের ঝুড়িটার মুখ খুলে দে।

ঠাকুরমা ঃ মালিয়া, দিদি আমার, ঢাকনা খুলিস না। বউমা, ওদের রাগিওনা। যাও আধসের খানেক চাল এনে দাও।

তপনের মা ঃ চাল? চাল কোথায় পাব? গম আছে।

শ্রীমতী ঃ গম? ঠিক আছে তাই লিব।

তপুর মা ঃ তাই ই দিচ্ছি (বিরক্তিভরে)।

ঠাকুরমা ঃ সুচটা এবার তুলে নে ছিমতি।

শ্রীমতী ঃ লিব বুড়িমা লিব। তার আগে পাওনাটা চাই যে!

তপনের মা ঃ (দূর থেকে আসবে) এই নে, আঁচল পাত। নে।

শ্রীমতী : এক সের আছে তো ? কিন্তু টেকা কই, টেকা ?

ঠাকুরমা : টাকার কথা তো ছিল না ছিমতি।

শ্রীমতী : ছিলনা, এখুন হোল। (জোরে ফুঁ দিয়ে) একটা ফুঁ দিয়ে জায়গাটা সাফাই করে দিলাম, ইখানে টাকা রাখ। এক পয়সাও কম লিবনা।

তপনের মা : আবার টাকাও দিতে হবে ?

ঠাকুরমা : বউমা, আমার ঘাট হয়েছে। ওকে দুটো টাকা দিয়ে বিদেয় করে দাও। গোবিন্দর ভয় করো না।

শ্রীমতী : (স্বগত) গোবিন্দ।

ঠাকুরমা : ছেলেকেও বলব আমার ঘাট হয়েছে। ব্যথায় মরে গেলাম। উঃ।

তপনের মা : এই নে। এবার ভাগ।

শ্রীমতী : মালিয়া, গম আর টাকা ঝোলায় রাখ। বুড়িমা, আমার মেয়ে সঙ্গে ছিল তাই বেঁচে গেলে। বেদেনীরা রাগলে গেরস্তের সর্বনাশ করে ছাড়ে জানতো।

ঠাকুরমা : যাক, সবতো পেলি। এবার সুচ তুলে নে।

শ্রীমতী : ছুচ তুলে লিব, বিষ তুলে লিব। (মন্ত্রপাঠ) "কাল বিষে জ্বরজ্বর, গেঁটে বিষ বেতো বিষ, বিষে রুগী মরমর, বিষ নাই ব্যথা নাই, বাত নাই বিষ নাই; কার আজ্ঞা ? বিষ কুথা গেল ? মনসার আজ্ঞায় বিষ কালীদহে গেল।" বুড়িমা, এইবার বিষ তুলে লিচ্ছি। দ্যাখো বুড়িমা দ্যাখো, (রক্ত চুষে আনার অভিনয়) এই দ্যাখো কাল-রক্ত তুলে নিলাম চুমুক দিয়ে। থুঃ থুঃ, মালিয়া ?

মালিয়া : এই নাও পানির বোতল।

শ্রীমতী : ফের পানি বলছিস ?

মালিয়া : এইরে ভুলে গেছি। জল, হ্যাঁ জল। এই বোতলের জলে মুখ ধুয়ে ফেলো মা।

শ্রীমতী : (কুলকুচা করে) চল আমরা যাই।

ঠাকুরমা : তোর মেয়েকেতো আমি চিনি ছিমতি।

শ্রীমতী : (হেসে) সে কি গো। আগে ইখানে তো গিন্ন'মই ছিলনা। তুমি মেয়েকে ইখানে দেখবে কি করে ?

ঠাকুরমা : হ্যাঁ দেখেছি। সেই গলা, সেই মিঠা মিঠা কথা। সেই গানটা একবার গা না ছিমতি।

মালিয়া : আ—আমার নাম মালিয়া।

ঠাকুরমা : মালিয়া কেন। শ্রীমতী নামটাইতো ভালো ছিলরে। সেই গানটা ধর, ঠিক বলে দেব তোর বাপের নাম, মায়ের নাম···

শ্রীমতী : (স্বগত) বুড়িমাকে চেনা চেনা লাগছে যেন। (প্রকাশ্যে) কোন গানটা বুড়িমা ?

ঠাকুরমা : আমার কি ঠিক মনে আছে ? সেই গানটা। দমদম ক্যান্টনমেন্ট রেল ইস্টিশনে থাকবার সময় গুণীনের সঙ্গে যে গানটা গাইতি তোর মনে নেই ?

মালিয়া : (হেসে কুটিকুটি) কবে গাইলাম ?

শ্রীমতী : (বাধা দিয়ে) তুই চুপ কর মালিয়া, চুপ কর। (স্বগত) বুড়িমা আমার কথা বলছে।

ঠাকুরমা : কবে ? তা ধর বছর কুড়ি হোল।

মালিয়া : কুড়ি বছর আগে আমার জন্মই হয়নি।

শ্রীমতী : (স্বগত) হ্যাঁ—কুড়ি বছরই হবে। (প্রকাশ্যে) এখন উঠিগো বুড়িমা।

ঠাকুরমা : মনে পড়েছেরে, গানটা মনে পড়েছে। "সাপের খেলা দেখবি নাকি আয়লো দিদিরা।"

শ্রীমতী : (স্বগত) সব মিলে যাচ্ছে। গোবিন্দদা, ক্যান্টনমেন্ট ইস্টিশন, গুণীনের সঙ্গে সাপ নাচানো গান—

ঠাকুরমা, : মালিয়া, গুণীন তোর বাপ ? শোন—ওরে চলে গেলি ?

শ্রীমতী ঃ (কন্ঠস্বর দূরে যাচ্ছে) আমিতো গোবিন্দদার মায়ের সঙ্গে কথা বললাম। সেই জিদ্দী, অভিমানী গোবিন্দদার মা। হ্যাঁ হ্যাঁ, আমি ঠিক চিনেছি।

মালিয়া ঃ বিড় বিড় করে কি বলছ মা?

শ্রীমতী ঃ ন্—নারে কিছুনা—চল, এখন তাঁবুতে ফিরে যাই।

মালিয়া ঃ কেন মা, প্রথম বাড়িতে ভালো বউনি হোল যে।

শ্রীমতী ঃ বউনি হোল! আমার মাথাটা কেমন ঘুরে উঠলোরে। চল, তাঁবুতে ফিরে যাই।

মালিয়া ঃ মা, "সাপের খেলা দেখবি নাকি আয়লো" গানটা মি এককালে খুব ভালো গাইতে বুঝি?

শ্রীমতী ঃ উঁ—হুঁহুঁ, জানি গানটা—

মালিয়া ঃ আগে বাবার সঙ্গে গাইতে?

শ্রীমতী ঃ গাইতাম। হ্যাঁরে গাইতাম।

মালিয়া ঃ তুমি কাঁদছ মা?

শ্রীমতী ঃ (কান্না লুকিয়ে) না না কাঁদবো কেন?

মালিয়া ঃ এত গান গাও, কই, ঐ গানটা তো বাবার সঙ্গে গাইতে শুনিনা? কেন মা?

শ্রীমতী ঃ চুপ কর। বলব, পরে বলব।

মালিয়া ঃ ক্যান্টনমেন্ট ইস্টিশন কোথায় মা?

শ্রীমতী ঃ এখন চুপ কর। রাইতে বলব। রাইতে যখন তোর ঘুম আসবে না তখন বলব। গানটা গেয়ে তোকে ঘুম পাড়িয়ে দেব।। (নৈঃশব্দ)

[দূরে উদাস সুরে বাঁশী বাজবে। সঙ্গে সঙ্গে গুণীন ও শ্রীমতীর কণ্ঠে সাপখেলানো গান ভেসে ওঠে]

গুণীন ও শ্রীমতী ঃ (দ্বৈতকণ্ঠে গান) সাপের খেলা দেখবি নাকি,
আয়লো দিদিরা,
সাপের খেলা দেখবি নাকি আয়।

সাপে যখন ফণা গো ধরে
মাথার মণি ঝলমল করে,
ও যেমন বিজলী চমকায় লো দিদিয়া
বিজলী চমকায়

(গুণীন কথায়) খা খা বক্কিলারে খা
ধইর‍্যা ধইর‍্যা খা

(গান) ও মনরে,
যেমন বাসর-ঘরে দংশিল নাগেরে
লখাই যাদুমণিরে, বিধির কি হইল।

গুণীন : বাবু সকল, মা সকল, সাপ নাচাই, গান গাই দশজনকে জড়ো করতে। আমার আসল কাজ এই কালনাগিনীর (সাপের ফোস ফোস শব্দ) ছোবল থেকে মানুষকে বাঁচানো। আমার ওস্তাদের আদেশ কি জানেন?

শ্রীমতী : আদেশ আছে সাপ দেখিয়ে পয়সা লিবিনে, বিষ নামাতে পয়সা লিবিনে।

গুণীন : বাবু সকল, মা সকল, এই যে ছোটছোট গাছের শেকড় দেখছেন, এর যে কোনো একটা শেকড় লালসুতায় কোমরে বাঁধুন কি হাতে বাঁধুন, কোনোদিন সাপে ছুঁবে না। বলবেন, দাম কত?

শ্রীমতী : মাত্র আট আনা। আট আনা আট আনা আট আনা। কে নেবেন? (আমাকে দাও আমাকে দাও শব্দ শোনা যাবে) নিন, হাত বাড়ান দাদা…

গুণীন : এই শেকড় কামরূপ কামেক্ষা ছাড়া কুথাও নাই। শেকড় আনায় বড় সাধনা করতে হয় বাবুরা, বড় কঠিন সাধনা।

শ্রীমতী : অমাবস্যার অন্ধকারে শনিবারে একা যেইতে হয় বনের মধ্যে।

গুণীন : লজ্জা পাবেন না মা জননীরা। এই শেকড় তুলতে হয় (লজ্জায় আড়ষ্ট) বেবস্ত্র হয়ে।

সমবেত জনতা ঃ আমায় একটা, আমায় একটা…

শ্রীমতী ঃ নিন বাবুরা, মায়েরা, মাত্র আটআনা। শরীলে বেন্ধে রাখলেই কাজ হবে, যমে ছুঁবেনা।

নৈঃশব্দ ঃ পাঁচ সেকেণ্ড।

শ্রীমতী ঃ আজ অনেক টাকা হয়েছে ওস্তাদ।

গুণীন ঃ হ্যাঁরে, অনেক অনেক! হবেনা? তোর যা গলা। শ্রীমতী, তুই আমার সঙ্গে থাকলে আমি তোর আঁচল টাকায় ভরে দেব। আমার সাপ তোর গান, আমার গান তোর নাচ— মানুষ পাগল হয়ে যায়রে—

শ্রীমতী ঃ ওস্তাদ, আজ আমাকে অর্ধেক ভাগ দিতে হবে কিন্তু।

গুণীন ঃ অর্ধেক কেন। সব টাকাই তুই লিয়ে যানা।

শ্রীমতী ঃ সব দেবে?

গুণীন ঃ হ্যাঁ হ্যাঁ, সব দেব। এই নে। কাছে আয়, শোন—

শ্রীমতী ঃ য়্যাই, তিন নম্বর পিলাটফরমে গোবিন্দদা দাঁড়িয়ে। এদিক পানে চেয়ে আছে যে।

গুণীন ঃ আজ থেকে গুণীদা বলবি, বুঝলি গুণিদা বলবি। বলবি?

শ্রীমতী ঃ বলব।

গুণীন ঃ আজ সব টাকা লিয়ে যা। কাল হাওড়া ইস্টিশ:ন সাপ খেলা দেখাব। সেইখানে যা পাব তার অর্ধেকও তোর। কাল যাবি তো?

শ্রীমতী ঃ যাব। তবে পালিয়ে যেতে হবে। বাবা এসব পছন্দ করে না।

গুণীন ঃ গোবিন্দটা তোর বাবার মাথা বিগড়ে দিয়েছে। কেবল বড় বড় কথা বলে। বুড়োর সরল মন তাই বিশ্বাস করেছে। গোবিন্দ একটা পিলাটফরমের কুলি, তাওতো রেলের পাকা কুলি নয়—ওর সঙ্গে তোর বিয়ে হলে

দুদিন বাদেই তোকে ভিক্ষেয় নামতে হবে। বাবুলোকের বৌঝিরা যে অমন সাজ-পোষাক পরে, তার মূলে ট্যাকা, বুঝলি ট্যাকা। সাপের ঔষুধ বেচে আমি মুঠোমুঠো ট্যাকা তুলে দেব তোর হাতে। শ্রীমতী, কিছু বল—চুপ করে থাকিস না।

শ্রীমতী : গুণীদা, তুমিতো জানো গোবিন্দকে দেখলে আমি সব ভুলে যাই। ওর মনটাতো খুব সরল, ওকে আমি আঘাত দেব কেমন করে বল ?

গুণীন : ও। তার মানে আমার মন সরল নয়। ঠিক আছে। আমি আর একটা মেয়েকে ট্রেনিং দিয়ে লিব। পিলাট-ফরমে মেয়ের অভাব ? যা, তুই চলে যা।

শ্রীমতী : না না। তা হলে বাপকে খাওয়াবো কি ? নিজে খাব কি ?

গুণীন : তা জানি বলেই তো তোর জন্যে আমার এত ভালোবাসা, এত দরদ। অথচ তুই আমায় ঘেন্না করিস। তা কর। তবে আমি যাকে ভালোবাসি তার জন্যে আমি সব দিতে পারি। বুঝলি ? গোবিন্দর মত কথার ফুলঝুরি দিইনা। ট্যাকা দিই মন দিই সব কিছু দিই।

শ্রীমতী : তুমি আমার সঙ্গে চল, বাবাকে যদি বোঝাতে পারি। (স্বল্পস্থায়ী নূপুর ধ্বনি)

গুণীন : চল। তোর বাপকে শুধু একটা কথা বলবি। গোবিন্দর আছে কি ?

শ্রীমতী : হ্যাঁ বলব। (চার সেকেণ্ডের নৈঃশব্দ)

তারক : গোবিন্দ, শ্রীমতী আসছে নারে ?

গোবিন্দ : হ্যাঁ, সঙ্গে গুণীন সাপুড়েও আসছে।

তারক : শয়তানটা মেয়ের পেছনে লেগেছে। শ্রীমতী ?

শ্রীমতী : বাবা—

তারক : পায়ে নূপুর কেনরে ?

শ্রীমতী : তুমি জাননা কেন? গুণীন ওস্তাদের সঙ্গে গান করেছি। এই নাও টাকা—দশ টাকা।

তারক : কি, তুই বলতে পারলি ওর সঙ্গে গান করেছিস? নপুর পায়ে ঢুকলি ঘরে?

শ্রীমতী : (বিদ্রুপের হাসি) ঘর? একে ঘর বলছ বাবা? সাড়ে তিন হাত লম্বা একটা কুঁড়ে—তালপাতার ছাউনি; দরজা নেই, জানালা নেই, একে বলছ ঘর। হায়রে ঘর। কই, টাকাটা তুলে নাও বাবা।

তারক : তারক মণ্ডল ওমন টাকার উপর থুথু ফেলে। রিফিউজি হয়ে ভিক্ষুক সেজেছি কিন্তু পশু হইনি। গুণীন, তুই এখন যা, যা এখান থেকে।

গুণীন : ট্যাকার উপর থুথু ফেল, য়্যা? এতবড় অহংকার? আমার ট্যাকা না হলে হাড়ে ঘাস গজাতো—সে ঘাস গরুতে খেত।

তারক : চুপ কর্ শয়তান! কাঁচা পয়সার লোভ দেখিয়ে, মেয়ের সর্বনাশ করবি? ওরে পারবিনে। সতী মায়ের গর্ভে জন্মেছে মেয়ে আমার। ওকে অসতী বানালে আমি তোর কাঁচা-মাংস চিবিয়ে খাব।

গুণীন : কাঁচা-মাংস খাবে কেন মণ্ডল মশায়? আচ্ছা, পাত্তর হিসাবে আমি কি গোবিন্দর চেয়ে অযুগ্যি?

তারক : তোর মত পাত্রে আমি থুথু ফেলি, মেয়ে ফেলিনা।

গুণীন : বটে!! তোমার বুঝি রাজপুত্তুর জামাই চাই, য়্যা? লেজ নাই কুত্তার বাঘা নাম, য়্যা?

গোবিন্দ : গু-ণী-ন্, এতক্ষণ সহ্য করে ছিলাম। কিচ্ছু বলিনি। গুরুজনকে কুত্তা বলছিস? এতবড় আস্পর্ধা তোর!

গুণীন : ওরে শ্রীমতী, ধোড়া সাপে ফণা ধরেছে। গোবিন্দ, বলি, কি করবি? কি আছে তোর? পয়সা, ঘর, হিম্মত —কোন্‌টা আছে?

গোবিন্দ : কি আছে ? যাক। যার বাপ তার লাগছেনা। আমি কে ? ঠিকইতো, আমার কি আছে ?

শ্রীমতী : গুণীদা, তুমি এখন যাওতো।

গুণীন : তুই বলছিস যাইছি। তবে আসল কথা ভেবে কাজ করিস। (কণ্ঠস্বর দূরে যাবে)

গোবিন্দ : আমিও উঠি মণ্ডল মশায়।

তারক : না। এখান থেকেই তোর মাকে ডাক। কথা আছে।

গোবিন্দ : মাকে ? কেন ?

তারক : সে তোর মা এলেই শুনবি। আচ্ছা, আমিই ডাকছি। ও গোবিন্দর মা ?

গো-মা : (দূর থেকে) কি গো ?

তারক : এখানে এসোতো।

গো-মা : কেন ? কি হোল শ্রীমতীর বাপ ?

তারক : কথা আছে। কাজের কথা।

গো-মা : আস্‌ছি দাদা আস্‌ছি [ট্রেন চলার শব্দ]

গোবিন্দ : ট্রেন এসে পড়েছে মা। একটু থামো।

[ট্রেন চলার শব্দ ক্রমলীন]

তারক : বিয়ের দিন ঠিক করতে ডাকলাম। শোনো, গুণীন যেভাবে মেয়ের পেছু লেগেছে, তাতে আমি আর ভরসা পাইনা গোবিন্দর মা।

গো-মা : দাদা, জবান দিয়েছি, মেয়ে তোমার নেবই। এও জেনো, গোবিন্দ আমার রামের মত, মাতৃ-আজ্ঞা সে অমান্যি করবে না। ছেলে কি বলে একবার শোনো দাদা।

গোবিন্দ : এই রেল ইস্টিশনে বিয়ে হতে পারে না।

তারক : কেনরে, ইস্টিশনে বিয়ে হচ্ছে, ছেলে-পুলে হচ্ছে, এখানেই জন্ম এখানেই মৃত্যু। কেন হবেনা।

গোবিন্দ : এই যে তালপাতার ভাঙা ডেরা—তাও রেললাইন ঘেঁষে—এখানে মানুষ বাস করে? যে কোনো দিন রেলপুলিশ এইসব ডেরা ভেঙে দেবে।

শ্রীমতী : ও। প্লাটফরম বুঝি ভালো? ওখানে লাইট আছে, জল আছে, মাথার উপর পাখা আছে, তাই না?

গোবিন্দ : ভালো বলিনিতো। এখানে আমরা কুকুর-বিড়ালের মত বাস করি। দিনের বেলা ইস্টিশন বাবুদের গাল-মন্দ শুনি, রাত্তিরবেলা প্যাসেঞ্জাররা জুতোয় মাড়িয়ে যায়। শ্রীমতী, একি মানুষের জীবন? বল, এই জীবন তোর ভালো লাগে?

শ্রীমতী : ভালো লাগেনা। কিন্তু একটা দালান কোথায় পাবো?

গোবিন্দ : দালানের কথা বললি? এই তোর মন। (ভাবান্তর) আমি একদিন গাঁয়ের মাটিতে ফিরে যাব। জমি করতে না পারি, ঘর বানাতে না পারি, গ্রামের গাছতলায় বাস করব। আমি কৃষকের ছেলে, আমি জমিতে ফসল ফলাব।

শ্রীমতী : জমি আছে?

গোবিন্দ : নাই। হবে। জমি না করতে পারি, পরের জমিতে খাটব।

তারক : সেইতো আসল জীবন। গোবিন্দ, আমায় তেমনি একটা গ্রামে নিয়ে যা। সেখানে আমরা আবার আমাদের বসত ভিটের পত্তন করব।

গো-মা : দাদা, গোবিন্দকে তুমি সেই আশীর্বাদই কর। যেন ওর এক টুকরো জমি হয়, যেন নিজের ঘর বাড়ী হয়। সেই ঘরে ছেলের কোলে মাথা রেখে আমি যেন মরতে পারি। শ্রীমতী, মা, তুই ছাড়া আমার সংসারে আর কে মানাবে?

শ্রীমতী : মা, তোমরা আমায় এক্ষুনি এখান থেকে নিয়ে চল। গোবিন্দদা, চলো, আমরা সবাই এখান থেকে চলে যাই। ইস্টিশনের জীবন বড্ড ঝামেলার।

তারক : ঠিক বলেছিস মা। গোবিন্দর মা, চলো, পুরুত ঠাকুরকে ডেকে আনি। আজই বিয়ের দিন ঠিক করে ফেলব।

গোবিন্দ : না না। আগে আমি কোনো একটা গ্রামে উঠবার ব্যবস্থা করে নিই, তারপর কোথাও নিজে একটা ঘর তুলতে পারলেই মা আপনাকে খবর পাঠাবে। তখন না হয় বিয়ের দিন ঠিক করবেন।

তারক : তার মানে একটা ঘর তুলতে তোর দশ বছর লাগলে শ্রীমতী তোর জন্যে দশ বছর অপেক্ষা করবে ?

গোবিন্দ : তা ছাড়া উপায় কি ?

তারক : আর, ঘর তুলতে না পারলে আমার মেয়ে তোর জন্যে চিরকাল বসে থাকবে।

গোবিন্দ : থাকলে ভালো হয়।

তারক : তুই ঠাট্টা করছিস গোবিন্দ। ভেবেছিস তোর মত পাত্র ভূ-ভারতে নাই ?

গোবিন্দ : আমি তা বলিনি।

তারক : গোবিন্দর মা, তুমি আমায় এতদিন ধোঁকা দিয়েছিলে কেন বল ?

গো-মা : না না, আমি ধোঁকা দেব কেন ?

তারক : ধোঁকা দিয়েছিলে এবং শেষ পর্যন্ত ঠকালেও।

গো-মা : আমার এমন কি আছে যে মানুষ ঠকাব ?

তারক : তুমি কথা দিয়েছিলে কিনা।

গো-মা : হ্যাঁ

তারক : তোমার ছেলে তোমার কথা রাখবেনা একথা জেনে শুনে তুমি আমায় মিথ্যা আশা দিয়েছিলে। এটা ধোঁকা নয় ? ঠকানো নয় ?

গো-মা : ন্ না…

গোবিন্দ : মা, এরপরও তুমি এখানে বসে আছো মা? এইসব নোংরা কথা ভালো লাগে না বলেই তো আমি গ্রামে পালিয়ে যেতে চাই। তুমি আসো, আমি চললাম মা।

তারক : হ্যা তুই যা। বিয়ে না করে মজা লুটবার ইচ্ছে ছিল তোর, একি আমি বুঝিনা।

গো-মা : (কেঁদে) ওগো, আমার গোবিন্দকে অমন কথা বলোনা দাদা। শ্রীমতীকে ভালোবাসে বলেইতো ওকে ওর নিজের ঘরে তুলতে চায়। একথা তুমি আজ বুঝলেনা কিন্তু একদিন বুঝবেই।

[গতিসূচক সঙ্গীতের শেষে দু'সেকেণ্ডের বিরতি]

শ্রীমতী : যা বলে এলে তাই কি শেষ কথা?

গোবিন্দ : শেষ কথা আমি বলিনি, তোমার বাবা বলেছে।

শ্রীমতী : বাবার কথা সত্যি। আমি তোমার মত থাকতে পারিনে।

গোবিন্দ : আমার কথাও সত্য। এই নোংরা জীবন আমি চাইনা।

শ্রীমতী : গান গাওয়া নোংরামি? পয়সা কামাই করে জীবন বাঁচানো নোংরামি? একটি মাত্র মা, তাকে পরনের কাপড় দিতে পারনা, পেটভরে খাওয়াতে পারনা, সেটাই বুঝি সাধুগিরি। কাপুরুষ।

গোবিন্দ : শ্রীমতী, আমায় গালমন্দ করে লাভ কিরে। সাপ-নাচানো গান, মন ভোলানো কথা, তোকে টানছে কিনা বল?

শ্রীমতী : হাঁ টানছে। [দূরে গুণীনের কণ্ঠে আগের সেই গান শোনা যাবে] আমায় ঘুড়ির মত টানছেগো গোবিন্দদা। তোমার হাতে সুতো ছিল, ছেড়ে দিলে। আমার দোষ কি। য়্যাই, শোনো—চলে গেলে। যাও। কাপুরুষ! কাপুরুষ!!

সঙ্গীত নির্দেশ ঃ বাঁশীতে করুন সুর বাড়ে, ক্ষীয়মান হলে গুণীনের কণ্ঠে সাপ নাচানো গানটা স্পষ্ট ভেসে ওঠে অর্থাৎ কণ্ঠ-শিল্পী এখন মাইকের সামনে।

গুণীন ঃ (গান) সাপের খেলা দেখবি নাকি আয়লো দিদিরা,
সাপের খেলা দেখবি নাকি আয়।
মনরে·········

শ্রীমতী ঃ (মাইক থেকে দূরে) গুণীন···(গানের সুরে উচ্চারণ)

গুণীন ঃ (গান) যেমন বাসর ঘরে দংশিল নাগেরে

(শ্রীমতী ও গুণীন দ্বৈত কণ্ঠে) লখাই যাদু মণিরে
বিধির কি হইল,
আরে বিধির কি হইল। (ক্রমলীন হবে)

শ্রীমতী ঃ (অতীতউন্মেষ শেষ) এই হোল কথা। আরে, মালিয়া ঘুমিয়ে পড়েছে। না! কি করি। আমি গোবিন্দদার কাছে যাব। কত কথা আমার! কত কথা!!

মালিয়া ঃ গল্প থামালে কেন মা?

শ্রীমতী ঃ ওমা। তুই ঘুমুসনি এখনো?

মালিয়া ঃ কি সুন্দর গল্প। ঘুম আসে বল? তারপর?

শ্রীমতী ঃ তারপর কিছু নাই। গান-গাওয়া ছাড়া আর সব কথা মিথ্যা। ঘুমিয়ে পড়, আমারও ঘুম আসছে।

গুণীন ঃ (একটু শ্বাসের টান) ঘুম আসছে কথাটাই মিথ্যা, আর সব সত্য (কাসি।)

শ্রীমতী ঃ জেগে আছো, এখনো মরোনি?

গুণীন ঃ আলাদা তাঁবুতে রাখলেই কি মানুষ মরে? (কাসি) সব দোষ আমার ঘাড়ে চাপিয়ে দিয়ে মেয়ের কাছে তুই সতী সেজে থাকবি, তা হোলনা। নিজেই সব প্রকাশ করে দিলি।

শ্রীমতী ঃ আমার সর্বনাশ করেছিস। শেষ পর্যন্ত নিজের মেয়েকে ভালো থাকতে দিবিনা? ওর মনও খারাপ করে দিবি?

গুণীন : আস্তে কথা বল। দলের সবাই জেগে যাবে।

শ্রীমতী : জাগুক। শ্রীমতী কাউকে ডরায়না।

গুণীন : (মাইকের কাছে আসে) শোন্। (গোপন কথা) শোন্···

শ্রীমতী : না না তুই আমার তাঁবুতে আসবিনা। আমার মালিয়ার তাঁবুতে আসবিনা।

গুণীন : শোন্······

শ্রীমতী : না না তুই আসবিনা।

গুণীন : কিন্তু তোর ভুলে মেয়ে আমার বিপদে পড়ুক তা হতে দেব না। মালিয়া, তুই আমার তাঁবুতে যাতো মা।

মালিয়া : কেন ?

শ্রীমতী : না না, তোর সর্বনাশ করবে ও। ওর কথা শুনবিনা মা।

গুণীন : তুই আমার কথা বিশ্বাস কর শ্রীমতী। রাত না পোহাতেই তোর তাঁবুতে ভীষণ হামলা হবে। মালিয়াকে আমার তাঁবুতে পাঠিয়ে দে।

শ্রীমতী : হামলা হবে ? কেন ?

গুণীন : সর্দারণী হিসেবে তোর কাজ দলকে এমন যায়গায় নিয়ে যাওয়া যেখানে আমাদের ব্যবসা চলে।

শ্রীমতী : এখানে চলছেনা ?

গুণীন : না। এই গিরামে বড় বড় ইস্কুল হয়েছে, ছেলে-মেয়েরা কলেজে যায়। কত বড় বড় হাসপাতাল হয়েছে, গিরামে মানুষ আমাদের তুকমন্ত্রে বিশ্বাস করে না। বরং ঠাট্টা করে।

[দূরে একাধিক কণ্ঠে ফিস ফিস শব্দ]

শ্রীমতী : মালিয়া, যা, ঐ তাঁবুতে যাতো।

মালিয়া : (ঘুম জড়ানো কণ্ঠে) আমার এই সব ঝামেলা ভালো লাগে না। (মাইক থেকে ক্রমে দূরে যাবে) তোমরা যে কিনা।

গুণীন : জানিস শ্রীমতী, অনেকেই আজ এক পয়সা বেচতে পারেনি। তার উপর গোবিন্দর ছেলে, তপন নাকি নাম, সে দলের ক'জনকে পথে পেয়ে ঠেঙাতে চেয়েছিল।

শ্রীমতী : (ভীত) গোবিন্দ। কোন্ গোবিন্দর ছেলে? সে কেন ঠেঙাতে আসবে?

গুণীন : না জানার ভান করবিনে শ্রীমতী। তোর সেই প্রাণের গোবিন্দর বাড়ীতে তুই যাসনি?

শ্রীমতী : গে—গেছি, জেনে যাইনি।

গুণীন : জেনে যাসনি? এখন তোর মন কেমন করে নারে।

শ্রীমতী : চুপ কর। মালিয়া শুনতে পাবে।

গুণীন : শুনুক। আসল কথা জানুক। শোন্ দল ঠিক রাখবার একটাই পথ আছে।

শ্রীমতী : কি সে পথ?

গুণীন : দলের সবচেয়ে তাজা ছেলে ঝমরু। তাকে সর্দার করে তার সঙ্গে মালিয়ার বিয়া দিয়া দিই। ঝমরু সবাইকে ঠাণ্ডা রাখবে। তোরও মান থাকবে।

শ্রীমতী : মান্? আমাদের আবার মান? মেয়েকে সাপের বিষ খাইয়ে মেরে ফেলব তবু সাপুড়ে হ'তে দিব না।

গুণীন : কার হাতে দিবি তা হলে?

শ্রীমতী : কার হাতে? কেন, এইযে এতবড় একটা গ্রাম, এই গ্রামের কোনো গেরস্ত মালিয়াকে নেবেনা? আচ্ছা, আমি গোবিন্দদাকে বললে সে একটি ভালো ছেলে ঠিক করে দিতে পারবেনা?

গুণীন : নানা দেশের নানা জাতের মানুষ নিয়ে বেদের দল গড়েছি। তুই সে দল ভেঙে দিতে চাস?

শ্রীমতী : নানা দেশের মানুষ? ইস্টিশনের ছেলে-বউ-মেয়ে ফুসলে বের করে এনে বেদের দল বেঁধে মজা করেছ; তা না হলে এরা সবাই গোবিন্দর মত সংসার পাততো।

সবার জমি হোত, ঘর হোত। কে? কে ওখানে?

ঝমরু : আমি ঝমরু। শুনলাম সব কথা। কইরে, সবাই আয় ইদিক…… [অনেকের কণ্ঠস্বর]

শ্রীমতী : কি চাস ঝমরু?

ঝমরু : আমি চাইনা। দলের সবাই কি চায় শোনো।

সমবেত কণ্ঠে : ঝমরু আমাদের সর্দার।

শ্রীমতী : বেশতো, সর্দারকে কোলে নিয়ে নাচ তোরা। চলে যা আমার সামনে থেকে।

জনৈক বৃদ্ধ : তা হলে সকলের সামনে তিনবার উচ্চারণ কর, আজ থেকে ঝমরুই দলের নেতা।

শ্রীমতী : না। দলের নেতা আমি—আমি—

ঝমরু : তোমার দোষে সবাই মরতে বসেছে। এ গ্রামে ব্যবসা চলে না।

জনৈক বৃদ্ধ : পাকা রাস্তার উপর তাঁবু পেতেছি। মেয়েদের আব্রু রইল না।

শ্রীমতী : বেদেদের আবার আব্রু? সাপুড়ে জাতির আবার লজ্জা-শরম? বুড়ো, মরবার আগে ধর্মরাজ যুধিষ্ঠির সাজলে যে, ব্যাপার কি? ভাগ এখান থেকে। নইলে, নইলে (ভীষণ ক্রোধ)।

জনৈক বৃদ্ধ : আমায় মারবি? এতবড় হিম্মত তোর? (চতুরতা) ওরে, আমায় মেরে ফেল্লেরে। তোরা কে কোথায় আছিসরে? ঝমরুরে, তোকে সর্দারের আসনে বসাতে গিয়ে আমি ছিমতির হাতে মার খেলাম রে!

নানা কণ্ঠে : মার ছিমতিকে
মার সর্দারণীকে
ওর মেয়েকে টেনে বার কর……

ঝমরু : এতবড় আস্পর্ধা? আমার সামনে বুড়োকে মারা?

গুণীন : এ-এই, লাঠি নামা, লাঠি নামা ঝমরু।

শ্রীমতী : মিথ্যা কথা বলছে ঝমরু। তুমি সরে যাও, অসুস্থ তুমি। আসতে দাও শয়তানকে। বদমায়েস, গুণ্ডা……

গুণীন : শ্রীমতী তুই সরে দাঁড়া। ঝমরু, সাবধান, লাঠি নামা।

ঝমরু : আমি বদমায়েস ? আমি গুণ্ডা ? তবেরে! দেখাচ্ছি মজা।

সঙ্গীত : ভয়াবহ পরিস্থিতির পূর্বাভাস-সূচক সঙ্গীত।

শ্রীমতী : এই-এই (সাবধান করার অভিনয়)

গুণীন : উঃ উঃ বাবারে—আঃ

সমবেত কণ্ঠে : পালা, পালা, যারযার তাঁবুতে চল……

শ্রীমতী : সর্বনাশ। মাথা ফাটিয়ে দিলি ঝমরু ? ওকে মেরে ফেললি ?

গুণীন : শ্রীমতী, একটু জল দে, জল…

শ্রীমতী : মালিয়া, মালিয়া ?

মালিয়া : কি মা ? কি হোল ? সর্বনাশ! কি হোল মা ?

গুণীন : মালিয়ারে, তোর মাকে চিরদিনের জন্য মেরেছিলাম, আজ বাঁচাতে পারলাম, এই আমার শাস্তি।

শ্রীমতী : এই নাও জল। নাও।

গুণীন : (জল পান করে) শ্রীমতী, একটা কথা রাখবি আমার ?

শ্রীমতী : আগে সেরে ওঠো, তারপর কথা। মালিয়া, এই গ্রামে হাসপাতাল আছে। চল, দুজনে ধরাধরি করে হাসপাতালে নিয়ে যাই—

গুণীন : হ্যাঁ, পারলে নিয়ে চল। তবে তার আগে একটা কথা রাখবি শ্রীমতী ? যদি হাসপাতালে যাওয়ার আগে মরে যাই তাহলে তো বলবার সুযোগ পাব না।

শ্রীমতী : বল, বল।

গুণীন : আগে কথা দে, কথা রাখবি ?

শ্রীমতী : কথা দিলাম। বল।

গুণীন : মেয়েকে কোনোদিন আমাকে বাবা বলে ডাকতে দিসনি। আজ দিবি ?

মালিয়া : (কেঁদে) বাবা, বাবা, তুমি ভালো হয়ে যাবে। এই গ্রামে হাসপাতাল আছে, বড় ডাক্তার আছে ; তোমায় সেখানে নিয়ে গেলেই তুমি ভালো হয়ে যাবে। মা, বাবাকে ধর, তুলে নিয়ে যাব।

গুণীন : (মুমূর্ষু) আ—আ—(মৃত্যু নির্দেশক সংক্ষিপ্ত আ)

শ্রীমতী : কাকে ধরবোরে। ওরে, যাকে ধরবো সে কোথায় ?

নির্দেশ : মা ও মেয়ের কান্না—বিষাদসঙ্গীত। সামান্য বিরতির পর ঝিঁঝি পোকার শব্দ ভেসে উঠবে।

শ্রীমতী : (সজল কণ্ঠে গান) রাত তুই যা রে যা পোহাইয়ে যা।

বেলা গেল সন্ধ্যা হইল জ্বালাই সাঁঝের বাতি
না জানি অবলার বন্ধু আসবে কত রাতি রে
বন্ধু আসবে কত রাতি।

গোবিন্দ : শ্রীমতী ?

শ্রীমতী : আমি জানতাম তুমি আসবে। ভেতরে এসো। কেউ দেখে ফেলবে।

গোবিন্দ : জানতি কেমন করে ?

শ্রীমতী : জানতাম। মন বলেছিল। ভগবান তোমার সকল আশা পূর্ণ করল। জমি, ঘর, বাড়ী, সুখের একটা সংসার —সবইতো হোল। আর যে মেয়েটা তোমায় কাপুরুষ বলে ঘৃণা করতো তার চোখের জল তোমার দেখা হবেনা ?

গোবিন্দ : জানিস, মার মুখে তোর কথা শোনা অব্দি রোজ ভাবি গাঁয়ের পথে কখন দেখা হবে। কদিন আগে শুনলাম গুণীন মারা গেছে। তুইতো এখন আর গাঁয়ে ঢুকিসনা। চলে কি করে ?

শ্রীমতী : আমার কথা থাক। আগে বল, ঘরবাড়ী বানাবার টাকা পয়সা কোথায় পেলে ?

গোবিন্দ : অনেক কষ্টেরে। কখনো গাছতলায় থাকতাম, কখনো বা পরের বাড়ীতে। তারপর একটা সুযোগ এল। ঘর পেলাম, জমি পেলাম।

শ্রীমতী : ভালোই। আচ্ছা, তোমার ছেলের বয়স কত?

গোবিন্দ : সতের আঠার।

শ্রীমতী : তা হলে ঘরবাড়ী হওয়ার আগেই বিয়্যা করেছিলে?

গোবিন্দ : না করে উপায় ছিলনা।

শ্রীমতী : কেন?

গোবিন্দ : তুই গুণীনের সঙ্গে চলে গেলি, আমি মাকে নিয়ে এই গ্রামে চলে এলাম। কেউ ঠাঁই দিতে চাইল না। ভাবল, আমি হয়তো চুরিটুরি করে পালিয়ে যাব। শেষে এক গেরস্তের অন্ধ মেয়েকে বিয়ে করতে রাজী হয়ে গ্রামে ঠাঁই পেলাম। শ্রীমতী, আমি কথা রাখিনি, আমায় তুই ক্ষমা কর।

শ্রীমতী : তোমার ছেলের নাম তপন?

গোবিন্দ : হ্যাঁ। সে কিন্তু অন্ধ হয়নি। জানিস, এবার সে ইসকুল ফাইন্যাল দেবে। আচ্ছা, তোর মেয়ের বয়স কত?

শ্রীমতী : মালিয়ার বয়স—তা ধর পনর ষোল হবে। গোবিন্দদা, মালিয়াকে তুমি নাও। চেয়ে দেখো, ঐ রূপের আগুণ আমি লুকাব কোথায়?

গোবিন্দ : ন্—না, না, কি বলছিস শ্রীমতী।

শ্রীমতী : চমকে উঠোনা। ওকে তুমি না নিলে কে নেবে?

গোবিন্দ : তা অসম্ভব। আমি পারবো না।

শ্রীমতী : কেন পারবেনা? তোমার সংসারে কি কাজের লোক লাগেনা? তোমার বাড়ীতে ঝি খাটবে। সেও তো ভালো।

গোবিন্দ : আমার মা, বউ, ছেলে, সমাজের দশজন—তুই বুঝবি কেমন করে শ্রীমতী? ইচ্ছে করলেই সবকিছু করা যায় না। সমাজে তো বাস করিসনা, তুই বঝবিনা।

শ্রীমতী : তুমিও তো বোঝোনা আমাদের জীবনটা কি? বল বোঝ?

গোবিন্দ : বুঝে কি করব বল?

শ্রীমতী : আমায় রক্ষা করতে পারতে গুণীনের কবল থেকে। করনি। তা করলে বাজে গাছের শেকড়কে সাপের ওষুধ বলে চালিয়ে মানুষকে ঠকাতাম না। মন্ত্রের নামে কতকগুলো বানানো বুলি আওড়ে তোমার মায়ের মত সরল মানুষকে ধোঁকা দিতামনা। মার কোমর খুব ফুলে উঠেছে বুঝি?

গোবিন্দ : হ্যাঁ, তপন মাকে হাসপাতালে নিয়ে গিয়েছিল। এখন ভালো। আমি এখন চলিরে···

শ্রীমতী : শোনো গোবিন্দদা।

গোবিন্দ : কি?

শ্রীমতী : মালিয়াকে জাগাবো? ভালো করে দেখে যাবে।

গোবিন্দ : না। দেখে কি হবে? ওকেতো রাখতে পারবো না।

শ্রীমতী : রাখতে তোমাকে হবেই। তা না হলে তোমার সুখের সংসারে আমি আগুণ লাগিয়ে দিয়ে যাব।

গোবিন্দ : কি বললি? আর একবার বল শুনে যাই।

শ্রীমতী : সব কথা মুখের ওপর বলা যায় না। শুধু জেনে রাখো, আমি অন্তরে একটা কালনাগিনী। সাপখেলা দেখাতে দেখাতে কখন যেন সাপ হয়ে গেছি। তোমার সংসারের উপর আমার ভারী লোভগো গোবিন্দদা।

গোবিন্দ : শ্রীমতী, কি বলছিস? আমার বউ অন্ধ হয়েও মাঠে যায়, গরু চরায়। আমার সংসারটা তার নিজের হাতে গড়া। একটি অন্ধ মেয়ের সংসার তুই ভেঙে দিবি?

শ্রীমতী : না গোবিন্দদা না। জানো, আসলে মালিয়াকে তোমার সংসারে বসিয়ে দিয়ে আমি জীবনের সব জ্বালা জুড়াতে চাই। মনে আছে, বাবার কাছে তুমি-আমি প্লাট-ফরমের আলোতে বসে বাল্যশিক্ষা বই পড়তাম।

গোবিন্দ : হ্যাঁ মনে আছে। তার কাছে আমি ঋণী। হ্যাঁরে শ্রীমতী, তোর বাবার মৃত্যুর খবর জানতি ?

শ্রীমতী : আমি তাকে ফেলে আসবার বছর দুই বাদে ক্যান্টনমেন্ট ইস্টিশনে একবার গিয়েছিলাম। তখনই শুনেছিলাম, আমার জন্য কাঁদতে কাঁদতে তার চোখ অন্ধ হয়ে যায়। তারপর কোথায় যেন মারা যায়।

গোবিন্দ : আমাদের গ্রামে এসেই তার মৃত্যু হয়েছিল। আমার সৌভাগ্য, আমিই তার সৎকার করেছিলাম।

শ্রীমতী : (দীর্ঘ নিঃশ্বাস) বাবার কাছে যা শিখেছিলাম মালিয়াকে শিখিয়েছি। তোমাদের গ্রামে নাইট স্কুল আছে ?

গোবিন্দ : হ্যাঁ আছে।

শ্রীমতী : মালিয়াকে ভর্তি করিয়ে দিও। দেখো, ও ঠিক শিখতে পারবে। একদিন তপন ওকে পছন্দ করবে। কে জানে, হয়তো ভালোও বাসবে।

গোবিন্দ : তুই আমার অবস্থা বুঝতে পারছিস না শ্রীমতী। আমি অতখানি পারবোনা, আমার অত সাহস নেই।

শ্রীমতী : আমি বুঝিগো গোবিন্দদা, আমি বুঝি। আমি মালিয়া হয়ে তোমার সংসারে ঠাঁই পেতে চাই। আমার জন্য ভেবোনা। আমি চলে যাব। এই তোমার গা ছুঁয়ে প্রতিজ্ঞা করছি—

গোবিন্দ : শ্রীমতী !

শ্রীমতী : আমার এই কালনাগিনী মনটা নিয়ে অনেক—অনেক দূরে চলে যাব। কোনদিন আসবোনা। মা হয়ে মেয়ের জন্যে এইটুকু করতে পারবোনা ! (কণ্ঠস্বর দূরে যায়) পারবো, পারবো, পারবো।

গোবিন্দ : শ্রীমতী। শ্রীমতী!!

সঙ্গীত — বিষাদ সঙ্গীত বাড়ে, কমে।

নৈঃশব্দ — দু সেকেণ্ডের বিরতি।

শ্রীমতী : মালিয়া?

মালিয়া : কি মা?

শ্রীমতী : পয়সা নিয়ে গম ভাঙিয়ে আনবি যা।

মালিয়া : গ্রাম গাঁয়ে কখনো গম-ভাঙা মেশিন থাকে মা?

শ্রীমতী : পুরনো পাড়ায় বিজলী এসেছে। সেখানে গমের কল আছে। শোন্?

মালিয়া : বল।

শ্রীমতী : কলসীটাও নিয়ে যা। কল থেকে জল নিয়ে আসবি।

মালিয়া : সেই—কি যেন—তপন—না না বুড়িমার কল থেকে?

শ্রীমতী : বুড়িমা নয়, ঠাকুমা। তার সঙ্গে দেখা করে আসবি বুঝলি?

মালিয়া : তপন না কে, সে যদি তেড়ে আসে?

শ্রীমতী : দাঁড়িয়ে থাকবি।

মালিয়া : যদি বকে?

শ্রীমতী : বকবে। কথা বলবি না।

মালিয়া : যদি মারধোর করে?

শ্রীমতী : মারবে, মার খাবি।

মালিয়া : (কাঁদো কাঁদো) মার খাব? কিচ্ছু বলবো না?

শ্রীমতী : না। কথা দিয়ে যা কিচ্ছু বলবি না। বাধা দিবি না, প্রতিবাদ করবি না।

মালিয়া : হ্যাঁ। বাধা দেবনা, কিচ্ছু বলবো না (যেতে যেতে)।

নৈঃশব্দ — তিন চার সেকেণ্ডের নীরবতা।

তপন : ঠাকমা, জানালার ধারে এসো। এসো না?

ঠাকুরমা : কেনরে? কি দেখছিস্?

তপন : চেয়ে দেখোতো, ওই কলের ধারে বেদেনীর মেয়ে না?

ঠাকুরমা : দুপুরের রোদ খাঁ খাঁ করছে। আমি কি ভালো দেখতে পাই? দাঁড়া, হ্যাঁ, মনে হচ্ছে শ্রীমতীর মেয়ে মালিয়া। আমাদের কল থেকে জল নিতে আসছে।

তপন : ভারী ধূর্ত জাত ঠাকমা। ঠিক দুপুরবেলা গেরস্তের বাড়ী আসবে। ঠাকমা, তোমার লাঠিটা দাও তো।

ঠাকুরমা : এই, এই লাঠি নিবিনা! মারধোর করবি না। শোন—

তপন : (যেতে যেতে) আরে দুর! দেখাচ্ছি মজা। আমি আজ ছেড়ে দেবো না। এই, এই ভাগ এখান থেকে, ভাগ। ভারী সাহস তো, ঠায় দাঁড়িয়ে আছে। দেখবি, একদিন রাতদুপুরে তোদের তাঁবুতে আগুন লাগিয়ে দেব। মুখে রা শব্দ নাই এখন। সাধু সেজেছিস। ঠাকমার কোমরের মধ্যে লোহা ঢুকিয়ে দিয়ে টাকা আদায় করেছিলি যখন তখনতো মুখে খৈ ফুটেছিল। দেব মার (মালিয়া "উঃ" করে ওঠে)।

গোবিন্দ : (দূর থেকে) তপন, কাকে বকাঝকা করছিস বাবা?

তপন : এইরে, বাবা মাঠ থেকে ফিরলেন বুঝি। ন্যাকা সেজেছিস? তবেরে (মার খেয়ে মালিয়া উঃ করে কেঁদে ওঠে), গাল দুটো ভেঙে দেব। যা, পালিয়ে যা....
[তপন একটু দূরে যায়]

গোবিন্দ : (মালিয়ার ফুঁপিয়ে কান্না শুনে) তুই গুণীনের মেয়ে মালিয়া নারে?

মালিয়া : হ্যাঁ।

গোবিন্দ : বোবার মত পড়ে পড়ে মার খেলি, পালিয়ে গেলিনা কেন? যা টিউব-ওয়েল থেকে জল নিয়ে তাঁবুতে ফিরে যা। ঝড় আসবে বলে মনে হচ্ছে। আশ্চর্য মিল। ঠিক যেন শ্রীমতীর যৌবন। তারই মত মিঠা গলা। রংটা কেবল বেশি ফর্শা। তপন?

তপন : (দূর থেকে) কি বাবা ?

গোবিন্দ : পূব আকাশে সিদুঁর-গোলা মেঘে ছেয়ে আসছে। মাকে উঠোনের জিনিসপত্র ঘরে নিতে বল। আমি চট করে একটা ডুব দিয়ে আসি।

তপন : আচ্ছা মাকে বলছি। (স্বগত) আশ্চর্য মেয়েতো। মার খেয়ে গাল দুটো ফুলে উঠলো তবু প্রতিবাদ করলনা। আমি ওকে মারলাম কেন ? আমি ভুল করেছি। আবার দেখা হলে বলব, তুই (সংশোধন)— তুমি কিছু মনে ক'রোনা মালিয়া।

শব্দ-সংকেত—প্রবল ঝড়-বৃষ্টির শব্দ সংলাপের নেপথ্যে শোনা যাবে।

গোবিন্দ : তপুর মা ?

তপনের মা : (নিদ্রালু কণ্ঠে) এখনো জেগে আছো ?

গোবিন্দ : ঝড় কমে গেছে। আমি ক্ষেতের আলটা দেখে আসি একবার, জল বের হয়ে না যায়।

তপনের মা : আল ঠিকই আছে। ঘুমোওতো। (ঝড়ের শব্দ)

গোবিন্দ : তপুর মা ? এই, ঘুমিয়ে পড়লে নাকি ? (নীরবতা) ঘুমিয়ে পড়েছে। ঠাণ্ডা বাতাসে সবাই ঘুমিয়ে পড়েছে। মনকে তো কিছুতেই বোঝাতে পারিনা। যাই, শ্রীমতীকে একবার দেখে আসি। আজকের এই ঝড় বাতাসে বেদেদের তাঁবুই হয়তো উড়ে গেছে। হয়তো গিয়ে দেখব, জলে-ভাসা রাস্তায় দাঁড়িয়ে শ্রীমতী মালিয়ার হাত ধরে কাঁদছে (হাওয়া বাড়ে)। বাইরে যে ঘুরঘুট্টি অন্ধকার···(মালিয়ার কান্না শুনে) কেরে ? কে কাঁদে ওখানে ? (কান্না বাড়ে) বারান্দায় দাঁড়িয়ে কাঁদছিস কে ?

মালিয়া : আ—আমি—মালিয়া....

গোবিন্দ : মালিয়া ? তুই এখানে কেন ? কখন এলিরে ?

তপনের মা ঃ কখন এল জিজ্ঞেস করছ।. ঘুমের ভান করেছিলাম। ভেবেছ, তোমার কীর্তি-কাহিনী আমি জানিনা? সব জানি।

গোবিন্দ ঃ শোনো—

তপনের মা ঃ আমি অন্ধ বলে ভাবো আমি কিছু টের পাইনা?

গোবিন্দ ঃ (ক্রোধ) তপনের মা!

তপনের মা ঃ কিছু দেখিনা? তুমি চোখ দিয়ে দেখো, আমি মন দিয়ে দেখি। ঘরে মা, ছেলে—ছিঃ ছিঃ একটা বেদেনীর জন্যে তুমি এমন করে পাগল হলে?

গোবিন্দ ঃ তুমি যা ভাবছ তা সত্যি নয়। মালিয়া, তুই এখানে এলি কেন বল! কি? একা এসেছিস?

মালিয়া ঃ হ্যাঁ।

গোবিন্দ ঃ যা। এক্ষুনি চলে যা এখান থেকে! কিরে যাবি না?

মালিয়া ঃ না।

গোবিন্দ ঃ যাবি না?

মালিয়া ঃ না....

তপনের মা ঃ যাবেনা কেন? চুল ধরে টেনে নিয়ে যাও।

গোবিন্দ ঃ আয়....

মালিয়া ঃ মা মা।

গোবিন্দ ঃ আয়, তোকে তাঁবুতে রেখে আসব।

মালিয়া ঃ উঃ মাগো। আমি যাবনা, আমি যাবনা।

গোবিন্দ ঃ যাবিনা? এটা কি তোর বাপের বাড়ী যে ইচ্ছে করলেই থাকা যায়। আয়—

মালিয়া ঃ না না আমি যাবনা (কণ্ঠস্বর দূরে যায়)

গোবিন্দ ঃ আয়। আয়! (কণ্ঠস্বর নেপথ্যে চলে যায়)

তপনের মা ঃ মেয়েটি কেমন? ও কেন আমার বাড়ীতে আসে?

সঙ্গীত — বাঁশীতে উদাস সুর বাড়ে—কমে—

নৈঃশব্দ — দু-তিন সেকেণ্ডের মত।

মালিয়া : এত রাত্রে আমি কোথায় যাব ?

গোবিন্দ : তাঁবুতে যাবি ! মার কাছে যাবি।

মালিয়া : সেখানে কেউ নেই।

গোবিন্দ : মিথ্যে কথা। ভাবছিস তোর কথা আমি বিশ্বাস করব ? আয়,

মালিয়া : আমি যাবনা। এই গ্রাম ছেড়ে আমি কোথাও যাবনা।
[স্বল্পস্থায়ী করুণ বাদ্য]

গোবিন্দ : (ক্রমলীন) আয়....আয়··· (বিরতি) সত্যিই তো, অতগুলো তাঁবু কোথায় গেলরে মালিয়া ?

মালিয়া : জানিনা······

গোবিন্দ : বেদের দল কোথায় গেল তুই জানিস না ?

মালিয়া : না।

গোবিন্দ : তোর মা কোথায় ?

মালিয়া : জানিনা।

গোবিন্দ : জানিস না ! তোকে ফেলে গেল তাও জানিস না ?

মালিয়া : না।

গোবিন্দ : এই রাত্রির মতই তোর সব কথায় অন্ধকার। আমি কিচ্ছু দেখতে পাই না, কিচ্ছু বুঝি না। তোর মাকে আমি বেশ বুঝতে পারি,

শ্রীমতী : (প্রতিধ্বনিতে অতীত উন্মেষ)*
"আমি মালিয়া হয়ে তোমার সংসারে ঠাঁই পেতে চাই। আমার জন্য ভেবোনা, আমি চলে যাব। এই তোমার গা ছুঁয়ে প্রতিজ্ঞা করছি, এই কালনাগিনী মনটা নিয়ে অনেক—অনেক দূরে চলে যাব। কোনোদিন আসবো না। মা হয়ে মেয়ের জন্য এইটুকু করতে পারবোনা ? পারবো পারবো পারবো···

---

* Echo তে flash back কথার পরিভাষা রচনা করা হল।

নির্দেশ ঃ প্রতিধ্বনি শেষে শুধু মালিয়ার কান্না শোনা যাবে।

গোবিন্দ ঃ মালিয়া, চল, ফিরে চল আমার সঙ্গে।

মালিয়া ঃ না, আমি যাবনা তোমার সঙ্গে।

গোবিন্দ ঃ হ্যাঁ, যাবি যাবি। মা বাপ বেঁচে থাকলে মানুষ এমনি করেই অভিমান করে। কিন্তু তুই অভিমান করবি কার উপর? তোর কে আছেরে?

মালিয়া ঃ হ্যাঁ, মা বলেছিল, শেওলার মত ভেসে বেড়ালে জীবনে অনেক কষ্টরে! বলেছিল,

শ্রীমতী ঃ (প্রতিধ্বনিতে) "দেখেছিসতো আমার অবস্থা। লোক ঠকিয়ে, মিথ্যা কথা বলে দলের লোকের সঙ্গে ঝগড়া করে জীবনটা আমার শেষ হয়ে গেল। কি পেলাম? তোকে আমি আমার মত ভেসে বেড়াতে দেবনা। তুই এই গ্রামটাকে লতার মত জড়িয়ে ধরবি।"

নির্দেশ ঃ শ্রীমতীর কণ্ঠস্বর মিলিয়ে যাবে। মালিয়া মা-মা বলে কাঁদতে থাকবে।

নাট্যরূপ
Drama adaptation

রূপান্তর শব্দের সাধারণ অর্থ মূল কাহিনী ও বক্তব্যকে অবিকৃত রেখে রচনাটিকে একটি স্বতন্ত্র রচনা-গোত্রে পরিণত করা। যেমন, উপন্যাস বা ছোটগল্পের নাট্যরূপ। বেতারনাটক প্রসঙ্গে বেতাররূপ ও নাট্যরূপ সমার্থক।

ভ্যাল গিলগাড রূপান্তর শব্দটি ব্যাখ্যা করে বলেছেন, "adaptation" means the proper telling of the story in terms of a medium different from that in which it was originally conceived.[৪৯]

ছোটগল্প, উপন্যাস, কাহিনীকাব্য ও মঞ্চনাটককে বেতার রূপ দান করা যায়। নাট্যরূপে গল্প পাল্টানো যায় না। উদ্দেশ্য বিকৃত করা যায় না। তবে কাহিনী বা চরিত্রের পুনর্বিন্যাস করা যায়। নাট্যরূপ দেওয়ার আগে মূল রচনাটি বারবার পাঠ করে নিতে হবে। মর্মার্থ উপলব্ধি করা হয়ে গেলে প্রথম কাজ সূচনা-বিন্দু আবিষ্কার করা অর্থাৎ নাটকটি ঘটনার কোনখান থেকে শুরু করলে নাট্যরস জমাট বেঁধে উঠবে সে বিষয়ে নিশ্চিত হওয়া।

ছোটগল্প বেতারনাটকের পক্ষে সবচেয়ে উপযোগী। ছোটগল্পকে নাট্যকার ইচ্ছেমত আপন কল্পনায় বাড়িয়ে নিতে পারেন। গল্পের রসঘন ভাবগুলোকে বৃহৎ প্রেক্ষাপটে ছড়িয়ে দিয়ে ব্যাপকতা ও প্রসারতা সৃষ্টি করে নিতে পারেন। উপন্যাসের পটভূমি ও আয়তন বিরাট হওয়ায় নাট্যকারকে উপকাহিনী, অতিরিক্ত সংলাপ, বর্ণনা ও মন্তব্য, অনেক কিছু ছাঁটাই করে নিতে হয়। ছোটগল্পে আনুষঙ্গিক উপসর্গ কম থাকে বলে তাকে নাটকে রূপান্তরিত করা সহজ। উপন্যাসের মত

৪৯। VAL GIELGUD The Right Way to Radio Playwriting, P. 76

মহাকাব্যের নাট্যরূপদানও কঠিন কাজ। তবে মহাকাব্যের খণ্ড-কাহিনী ও উপকাহিনী নিয়ে বেতারনাটক রচনা করা যায়। রবীন্দ্রনাথের "পুরস্কার", "ক্যামেলিয়া", "অভিসার" ও কালিদাস রায়ের 'ত্রিরত্ন' প্রভৃতি কাহিনীমূলক কবিতার ভাজেভাজে নাটক, চিত্তাকর্ষক মোড় এবং যুক্তিজাল বিস্তারের অবাধ সুযোগ। নূতন নাট্যকার এইসব জনপ্রিয় ও বহুপঠিত কাহিনী-কবিতা নিয়ে চর্চা শুরু করতে পারেন।

রূপদান-রীতি ঃ কবিশেখর কালিদাস রায়ের 'ত্রিরত্ন' কবিতাটি বহুপঠিত। যিনি পাঠ করেননি তিনিও চট করে পড়ে নিতে পারবেন, এই ভরসায় ঐ কবিতাটির বেতাররূপ-আরোপের কৌশল ব্যাখ্যা করা যাক।

নাটক জীবননদীর অশান্ত উর্মিসংকুল অবস্থা, শান্ত সমুদ্রপৃষ্ঠ নয়। গল্প ও কবিতার আপাতরূপ শান্ত হলেও ফল্গুস্রোতের মত ভিতরটা গতিমুখর, সামান্য উপল-আঘাতে উত্তাল হয়ে ওঠে। গল্প ও কবিতা পাঠের সময় যেখানটায় আমরা সচকিত হয়ে উঠি সেখান থেকেই নাটক শুরু করা যেতে পারে। জায়গাটা যদি কাহিনীর মধ্য বা শেষ পর্ব হয় তবে সুযোগ সৃষ্টি করে আগের অংশ flash back বা অতীত-উন্মেষে ফিরিয়ে আনতে হবে।

'ত্রিরত্ন' কবিতায় অন্তত তিনটি সংযোগস্থল আছে যেখান থেকে নাটক গড়ে উঠতে পারে। স্থান তিনটি হোল (১) দিগ্বিজয়ী পণ্ডিতের সঙ্গে শ্রীজীব গোস্বামীর প্রচণ্ড বিতর্ক, (২) শ্রীজীবকে আশ্রম থেকে বিতাড়িত করার জন্য শ্রীরূপ গোস্বামীকে সোনাতন গোস্বামীর তিরস্কার, ও (৩) শ্রীজীবের অনুশোচনা, "সত্যিই তো, বৈষ্ণব হয়ে আমি পাণ্ডিত্যের গর্ব করলাম! যশঃবিষ্ঠা গায়ে মাখলাম!! ধিক আমাকে!!"

নাটককে হালকা রসে সিক্ত করে ক্রমে ভাবগম্ভীর স্তরে উন্নীত করা যায়। সেক্ষেত্রে নাট্যকারকে স্বাধীন কল্পনার আশ্রয় নিতে হবে। পরাজিত দিগ্বিজয়ীর হেস্তনেস্ত হওয়ার বর্ণনা কবিতায় নেই কিন্তু

তার পর্যাপ্ত সুযোগ রয়েছে কবিতায়। দিগ্বিজয়ীকে পরাজিত হতে দেখে শ্রীজীবের অনুগত গ্রামবাসীরা দিগ্বিজয়ীকে ঠাট্টাবিদ্রূপে জর্জরিত করে তুলবে, এটাই স্বাভাবিক। এবং অবস্থা অনুযায়ী সংলাপ যে ভীষণ কৌতুকাশ্রয়ী হবে, তাতে সন্দেহ কী। শ্রীজীবের হস্তক্ষেপে ঘটনা গম্ভীর হয়ে উঠবে এবং পরে শ্রীরূপের আবির্ভাব ঘটিয়ে পরিমণ্ডল বৃদ্ধি করে নিতে হবে।

রূপদানের শর্ত ঃ

১) কবিতার মর্মবাণী রুদ্ধ করা যাবে না,

২) কাব্যরস অব্যাহত থাকবে,

৩) দু একটি অপ্রধান চরিত্র (গ্রামবাসীর চরিত্র) সৃষ্টি করা গেলেও প্রধান চরিত্র ছোট করা যাবে না,

৪) প্রধান চরিত্রের ঘনিষ্ঠ আত্মীয় মূল কাহিনীতে না থাকলে নতুন সৃষ্টি করা যাবে না।

যেমন 'ত্রিরত্ন' কবিতাটিতে কোনো নারী চরিত্র নেই। কল্পনা দ্বারা নারী চরিত্র সৃষ্টি করা বিধিবহির্ভূত কাজ। একমাত্র পরিবেশ রচনা কিংবা প্রধান তিনটি চরিত্রের মহিমা উজ্জ্বল করার ব্রত নিয়ে দুই একটি মন্তব্যসূচক সংলাপ প্রয়োগের জন্য অপ্রধান ও ক্ষণস্থায়ী একটি বা দুটি নারী-কণ্ঠস্বর সংযোজন করা যেতে পারে। এইরূপ ক্ষণস্থায়ী মন্তব্যের জন্য সৃষ্ট চরিত্রের নামকরণ অনাবশ্যক। "জনৈকা বৃদ্ধার কণ্ঠে শোনা গেল, "………", এইরূপে নারীচরিত্রের উপস্থিতি দেখানো যেতে পারে। এইরূপ চরিত্র কণ্ঠস্বর মাত্র, প্রকৃত চরিত্র নয়।

অনুবাদ ॥

অনুবাদ মানে ভাষান্তর।

ভাষান্তর কেবলমাত্র শব্দের অনুবাদ নয়, একই সঙ্গে ভাবান্তর ও রূপান্তর। অনুবাদককে অনুবাদ্য ও অনূদিত—দুটো ভাষাতেই সমান

দক্ষ হতে হবে। দুই ভাষাভাষী সম্প্রদায়ের সামাজিক রীতি-নীতি, আচার-ব্যবহার, কথ্যভাষার রূপ, সামাজিক বাধা-নিষেধ, ভাষার বাক্‌ধারা, সমাস ও সন্ধি, সম্বোধন পদের অর্থ ও তাৎপর্য, উপমা, প্রয়োগ-রীতি—ইত্যাদি বিষয়ে যথেষ্ট জ্ঞান থাকা আবশ্যক। আদর্শ অনুবাদক নিম্নলিখিত নিয়মগুলি স্মরণ রাখবেন ঃ

১। অনুবাদ্য নাটকের রচয়িতার প্রতি আন্তরিক শ্রদ্ধা প্রদর্শন ও তাঁর প্রতিভার শ্রেষ্ঠত্ব স্বীকার করা। অবচেতন মনে অশ্রদ্ধার ভাব দেখা দিলেই আত্মশ্লাঘা প্রবল হয়, অন্যের সৃষ্টিকে মর্জিমাফিক রূপদানের বাসনা জাগে।

২। প্রতিপাদ্য ও বক্তব্য পাল্টাবেনা।

৩। উপসংহার ঠিক থাকবে। বিয়োগান্ত নাটকের অনুবাদ করতে বসে আপনার মনে হতে পারে, বাংলার জলবায়ু ও সামাজিক আদর্শের পরিপ্রেক্ষিতে নাটকটি মিলনান্ত হলে শ্রোতারা খুশি হবেন। এইরূপ ভাবাবেগ গ্রহণযোগ্য নয়।

৪। প্রধান চরিত্রের সংখ্যা কমানো অনুচিত। প্রচার-সীমা কমানো অপরিহার্য হলে কিছু কিছু চরিত্র বাদ দেওয়া যেতে পারে। সেক্ষেত্রে অপসৃত চরিত্রের ভূমিকা অন্য কোনো চরিত্রের মাধ্যমে সম্পাদন করতে হবে।

৫। চরিত্রের নাম পাল্টানো উচিত নয়। নামগুলো স্থানকাল নির্দেশ করে। বিশেষ অর্থব্যঞ্জক শব্দের অনুবাদ অভিধান অনুসরণ না করে প্রচলিত কোনো অর্থবহ শব্দানুসারে হতে পারে। যেমন ইংরেজী Traitor শব্দের অনুবাদ 'বিশ্বাসঘাতক' না হয়ে 'মীরজাফর' হতে পারে। বিশ্বাসঘাতকতার প্রতীক হিসেবে এই শব্দটি অধিক নাটকীয় অনুবাদ। শিরোনাম অনুবাদেও একই নীতি অনুসৃত হতে পারে। যেমন, Comedy of Error নাটকের অনুবাদ 'ভ্রান্তিবিলাস'। শ্রুতিমাধুর্য রক্ষা অনুবাদের অন্যতম গুণ।

৬। প্রবচনের আক্ষরিক অনুবাদ অর্থহীন ও হাস্যকর মনে হতে পারে। ব্যবহারগত অর্থ অনুসারে অনুবাদ্য ভাষায় উপযোগী করে নিলে অনুবাদ সহজবোধ্য হয়। যেমন, What has that to do with Bacchus? এটি একটি প্রবচন। সংলাপটি বাংলা ভাষায়, 'ধান ভানতে শিবের গীত!'

৭। পরিবেশ ফুটিয়ে তোলার জন্য কিছুটা স্বাধীনতা গ্রহণ করা যেতে পারে। বিদেশী নাটকের পরিবেশ যথার্থরূপে তুলে ধরা প্রায় অসম্ভব। নাটকে এমন কোনো বৃক্ষ, হ্রদ বা দুষ্প্রাপ্য প্রাণীর উল্লেখ থাকতে পারে যা ভারতীয় শ্রোতার কল্পনাতীত। এমত অবস্থায় ভারতে পরিচিত নাম ব্যবহার দ্বারা সমস্যাটা লাঘব করা যেতে পারে। ভিক্টোরিয়া যুগের কোনো পরিবেশ-প্রধান ইংরেজী নাটকের কথাই ধরা যাক। কয়েক শত বৎসরের ব্যবধানে সাধারণ শ্রোতা সেই যুগের আবহ-সঙ্গীতকে ছবির মত কল্পনা করে নেবেন কিরূপে? পাশ্চাত্য ভাবধারার সঙ্গে অপরিচিত শ্রোতার কল্পনা বাস্তবানুগ হবে না।

৮। সামাজিক নিষেধ বা Taboo প্রয়োজনে হুবহু অনুবাদ না করে মোলায়েমভাবে ব্যবহার করা উচিত। ইংরেজী নাটকে নায়ক হয়তো নায়িকার ওষ্ঠাধরে গভীর চুম্বন এঁকে দেওয়ার কথা বলেছে। সংলাপ হুবহু অনুবাদ না করে বন্ধনী মধ্যে লিখে দেওয়া যায়, (সান্নিধ্যসূচক অভিনয়)। চুম্বনের শব্দ চুচুক্তি এদেশের সামাজিক নিষেধের আওতায় পড়ে। বেতারনাটকে সান্নিধ্যসূচক অভিনয় দৈহিক আলিঙ্গন বা প্রকৃত চুম্বনের তীব্রতা প্রকাশে সক্ষম। বেতারে নরনারীর অঙ্গপ্রত্যঙ্গ চোখে পড়েনা, আলিঙ্গন ও চুম্বনের তীব্রতা যৌন উত্তেজনা জাগায় না। এমনি করে বহু শ্রুতিকটু ও কুৎসিত দৃশ্য থেকে বেতারনাটক শ্রোতাকে মুক্ত রাখে। অথচ জীবন ও যৌবনের সকল গোপন-মাধুর্যকেই সে বৃতিমুক্ত করে দিতে সক্ষম। তাই না গভীর রাতে রহস্য-নাটকের ভৌতিক পরিবেশ শ্রোতার ঘুম কেড়ে নেয়, বলাৎকার-দৃশ্যের অভিনয় পিতামাতার অন্তরে তীব্র ক্ষোভের সঞ্চার করে,

নৃশংস হত্যাকাণ্ডের অভিনয় দুর্বল শ্রোতার নাড়িস্পন্দনকে ভয়ানক ভাবে তীব্রতর করে তোলে।

৯। প্রয়োজনে আপত্তিকর শব্দ পাল্টাতে হবে। উদাহরণ স্বরূপ বঙ্কিম চন্দ্রের "আনন্দমঠ" উপন্যাসের নাট্যরূপের উল্লেখ করা যায়। এই বিখ্যাত গ্রন্থের সংলাপে 'যবন' ও 'নেড়ে'—দুটো আপত্তিকর শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে। মুসলমান পাঠক বা শ্রোতা কোনোমতেই শব্দ দুটোকে মেনে নিতে পারেন না। শব্দ দুটোকে গ্রহণযোগ্য করার জন্য পরবর্তীকালে নানা ধরনের যুক্তি ও ব্যাখ্যার আশ্রয় নেওয়া হয়েছে। সমালোচকদের এই প্রচেষ্টা সফল হয়নি। প্রকৃতপক্ষে এই বিখ্যাত উপন্যাসটির জন্যই বঙ্কিম মুসলমান পাঠকদের চোখে মুসলিম-বিদ্বেষী। অতএব ওই দুটো আপত্তিকর শব্দ নাট্যরূপে ব্যবহার না করাই সঙ্গত। পরিবর্তে 'অত্যাচারী' 'বিদেশী' বা অনুরূপ কোনো শব্দ ব্যবহার করা যায়।

১০। ভাষা মূল রচনার রীতি অনুসরণ করবে। 'ম্যাকবেথ' নাটকের গুরুগম্ভীর ও আবেগসমৃদ্ধ ভাষার অনুবাদ অনুরূপ গুণবিশিষ্ট হওয়া বাঞ্ছনীয়। হালকা ধরনের শব্দ-চয়ন গাম্ভীর্য রক্ষার সহায়ক হবে না।

১১। উপভাষার বৈশিষ্ট্য অনুবাদে ফুটিয়ে তুলতে হবে। Harold Brighouse-এর The Price of Coal[১০] নাটকটি ল্যাংকা-সায়ারের কয়লাখনি শ্রমিকদের উপভাষায় রচিত। এই নাটকটির অনুবাদে পশ্চিমবঙ্গের আসানসোল অঞ্চলের হিন্দী-মিশ্রিত বাংলা কিংবা বাংলাঘেঁষা সাঁওতালভাষা ব্যবহার করলে ভাষাগত পরিবেশ রক্ষিত হতে পারে। নাটকের নায়ক জ্যাক ও নায়িকা মেরীর দুটো সংলাপ এইভাবে অনুবাদ করা যেতে পারে :

। NINE MODERN PLAYS, Selected and edited by JOHN HAMPDEN. P. 59

Jack—A were n't hardly looking for to see thee this morning, Mary.

অনুবাদ ঃ আইজ বিহান বেলাভি তুকে দেখতে পাব ইতো আশাই করি নাই, মেরী।

Mary : Bless the lad, why not ? Mebbe yo'd raither A dragged thy moother out o'her bed and her wi'her rheumatics an'all.

অনুবাদ ঃ ক্যানে নয়, সোনার চাঁদ ? মন করছিলি আসবোক নাই আর তুই তুর মা বাতের রুগীকে বিছানা থ্যাইকা টেনে তুলবি কাম করাতে।

১২। বোধগম্যতার স্বার্থে মিশ্রভাষা ব্যবহার দূষণীয় নয়।

১৩। মৌলিক নাটকের মতই অনুবাদের ভাসা সহজ, সরল ও প্রাঞ্জল হওয়া অত্যাবশ্যক।

ভাবানুবাদ ॥

ভাবানুবাদ, ছায়ানুবাদ ইত্যাদি শব্দগুলো বিভ্রান্তিকর। অনুবাদ বলতে ভাষান্তর বোঝায়। ভাব ছাড়া ভাষার নাটকীয় গুণ স্বীকৃতি পায়না। আসলে মূল ভাষায় দক্ষতা না থাকলে কিংবা যোগ্যতা ও কষ্টসহিষ্ণুতার অভাব ঘটলে ভাবানুবাদ করার প্রলোভন দেখা দেয়। এটা অবৈধ ইচ্ছা। ভাবানুবাদ ভাবের ঘরে চুরি। ভাবানুবাদের নামে অনেকে বিদেশী নাটকের কাহিনী আত্মসাৎ করে মাতৃ ভাষায় উদ্গীরণ করেন। প্রতিভার লক্ষণ হচ্ছে, যা আছে বলে জানা গেছে, যা দেখা গেছে, যা অন্যের তা থেকে নিজেকে দূরে রাখা। অজ্ঞাত পথ অনিশ্চয়তার অন্ধকারে ঢাকা হলেও অভিনব এবং তাকে সাধনা দ্বারা সত্যের আলোকে উদ্ভাসিত করতে পারলে পূর্বসূরীর মর্যাদা লাভ করা যায়।

ভাবানুবাদ ও ছায়ানুবাদ প্রায় সমার্থক। ছায়াবলম্বন রচনায় চিন্তার মৌলিকত্ব থাকে, ভাবানুবাদে থাকে না। প্রথমটি অনুসরণ,

দ্বিতীয়টি অনুকরণ। যে ধরনের অনুবাদ-কার্যই হোকনা কেন মূল নাটক ও নাট্যকারের নাম গোপন রাখা অপরাধ।

রকমগত শ্রেণী বিন্যাস

পূর্ণাঙ্গ নাটক ॥

নাটক সম্পর্কে সাধারণ আলোচনা মূলতঃ পূর্ণাঙ্গ মৌলিক নাটকের আদর্শে করা হয়েছে। এখানে তার পুনরুল্লেখ নিষ্প্রয়োজন। পূর্ণাঙ্গ মৌলিক বেতারনাটকের উদাহরণ হিসেবে "মালিয়া" শীর্ষক নাটক দ্রষ্টব্য।

নাটিকা ॥

নাটিকা সাদৃশ্যে নাটকের অনুরূপ তবে দৈর্ঘ্যে ছোট। ছোটগল্পের মতই এর ব্যাপ্তি কম। একটি ছোট ঘটনা বা মানসিক অবস্থাকে না ফেনিয়ে পূর্ণরূপে উপস্থাপিত করাই নাটিকার উদ্দেশ্য। ছোটগল্পের মধ্যে উপন্যাসের বীজ নিহিত থাকতে পারে, নাটিকায় পূর্ণাঙ্গ নাটকের সম্ভাবনা থাকে না। উপন্যাসের সঙ্গে বেতারনাটকের যে পার্থক্য, শেষোক্তটির সঙ্গে নাটিকার সেই পার্থক্য। নাটিকার চরিত্র সংখ্যা পাঁচ এর মধ্যে সীমাবদ্ধ রাখতে পারলে ভালো। প্রচারসীমা দশ থেকে পনের মিনিট। সঙ্গীত ও শব্দ-সংযোজনার বাহুল্য নাটিকাকে নক্সায় রূপান্তরিত করে দিতে পারে। নাটিকা সরল গ্রাম্য বালিকার মত নিরাভরণ সৌন্দর্যের প্রতীক।

নীল শাড়ি

নাটিকা

প্রচারসীমা ১০ মিনিট

চরিত্র সংখ্যা—৪

শব্দ সংকেত—তাঁতে কাপড় বোনার শব্দ চলতে থাকবে।

সীতা : এই রতনদা—এই—বাপরে, ফিরেও চাইছ না যে ?

রতন : উঁ

সীতা : চলে যাব ?

রতন : উঁ, কিছু বলছিস সীতা ?

সীতা : বলব কি। ফিরেই তাঁকাচ্ছনা।

রতন : সুতো ছিঁড়ে যাবে। বল, কান খোলা আছে।

সীতা : পথও খোলা আছে। চলি—

রতন : আবার কখন আসবি ?

সীতা : আর আসবোইনা।

রতন : ও কথা জেবনে হাজার বার বলেছিস।

সীতা : তার মানে আমি গায়ে পড়ে আসি, এইতো (তাঁতের শব্দটা ভীষণ বাড়ে। দু সেকেণ্ডেই স্বাভাবিক) ঠিক আছে—

রতন : জানিস্, পূজোর বায়না। পনের দিনের মধ্যে কম করে দশ জোড়া নীলশাড়ি বুনতে হবে। দামী অর্ডার পেয়েছি। বুঝলি সীতা, সবাইকে এবার তাক লাগিয়ে দেব। দেখিয়ে দেব শাড়ি কারে কয়। মিলের নাইলন টেরিলিন পরে আসুক বড়লোকের বৌঝি, আর তুই আমার বোনা একখানা নীল শাড়ি পরে আয় দেখি কাকে ভালো দেখায়। আরে! কাকে বলছি ? না বলেই চলে গেল। যাক! অত দেমাক ভালোবাসিনা—

রতনের মা : একা একা কি বলছিস বাবা ?

রতন : একা ? না না ··· মা, দেখোনা, সীতার দেমাকের কথা বলছিলাম। যেমন বাপ তেমন তাঁর কন্যে। (তাঁত চলার শব্দ থেমে যায়)

রতনের মা : রতন, আমাদের সুদিন এসেছে বলে অহংকার করতে নেই বুঝলি। সীতাকে যা বলিস বল কিন্তু ওর বাপ তুলে কথা বলবিনে। মঙ্গল তাঁতি তোর গুরু। হাতে ধরে কাজ শিখিয়েছিল বলেই না আজ ভাতের জোগাড় করতে পারছিস।

রতন : শিখিয়েছে, তবে সব বিদ্যে শেখায়নি মা।

রতনের মা : কি করে জানলি তোকে সব শেখায়নি।

রতন : মেঘবাহার শাড়ি বোনা শেখায়নি। বলে কি জান ? সব বিদ্যে শেখানো যায় না। আসলে ঐ বিদ্যেটা তার আদুরে মেয়ে সীতাকে শেখাবে। তাই ধানাই পানাই করে বলে (ব্যঙ্গ) "সব বিদ্যে শেখানো যায়না।" আমি সব বুঝি মা—

মঙ্গল : (দূর থেকে বলতে বলতে আসে) তুই বুঝিস ঘোড়ার ডিম। বুঝলি, ঘোড়ার ডিম বুঝিস।

রতনের মা : মঙ্গলদা, দাঁড়াও টুল নিয়ে আসছি।

মঙ্গল : বসবো না রতনের মা। এই পথ দিয়ে যাচ্ছিলাম, দেখা করে গেলাম। ছেলেকে বলে দাও, সমবায় সমিতি সুতো জোগাচ্ছে, সরকার দিচ্ছে অনুদান। দেমাক আর অহংকার তো দেয়নি কেউ। রতন, সীতার সঙ্গে গেলি না কেন ?

রতন : যাওয়ার কথা তো—

মঙ্গল : বলেনি বুঝি ?

রতন : হ্যাঁ, মনে হয় বলেছিল। কাপড় বুনছিলাম তো

মঙ্গল : কত রেট এ বায়না ধরেছিস ?

রতন : ষাট টাকা জোড়া।

মঙ্গল : ষাট টাকা। খুব একটা লাভ থাকবেনাতো। রতনের মা, কাপড় তুমি বোনোতো। ওকে নিয়ে যাচ্ছি। চল...

রতন : ইস্পেশাল অর্ডারের শাড়ি। মা নষ্ট করে ফেলবে।

মঙ্গল : (হেসে) একে বলছিস ইস্পেশাল শাড়ি? রঙের বাহার কইরে? রতনের মা, বয়সকালে ওর বাবা আর আমি কি রঙবাহারি শাড়িইনা বুনতাম। হায়রে কপাল। দেশের মানুষ মিলের কাপড়ের চটকদারিতে ভুলে গেল। সরকারও নজর দিল না। তাঁতিরা পথে বসে গেল। অভাবে অভাবে তোর বাবা মারা না গেলে, ওরে রতন, সেই তোকে শেখাতো। কত বড় তাঁতি ছিল।

রতনের মা : বিপদের সময় তুমি না দেখলে আমি তো ছেলে নিয়ে গাঙের জলেই ভেসে যেতাম মঙ্গলদা।

মঙ্গল : কে কারে দেখে বল? সব তেনার ইচ্ছে। চল রতন তোকে আজ আমি আমার শেষ বিদ্যে শিখিয়ে দেব। শিখিয়ে দেব কেমন করে নীল জমিনে মেঘের বাহার বুনতে হয়। নীল আকাশে থরে থরে মেঘ জমে আছে, তবে না ইস্পেশাল শাড়ি। কম করেও একশ টাকা দাম পাবি। আয়—

রতনের মা : যা বাবা, গুরুর সঙ্গে যা।

শব্দ-সংকেত—ধীরে ধীরে পাখীর ডাক ভেসে উঠবে। উচ্চগ্রামে উঠে স্বাভাবিক স্বরে নেমে আসবে, সঙ্গে সঙ্গে তাঁত চলার শব্দ শোনা যাবে।

মঙ্গল : সীতা কিভাবে শাড়ি বুনছে দেখ রতন।

রতন : অপূর্ব! অপূর্ব!! সত্যিই তো, নীল আকাশে থরে-থরে মেঘ ভেসে চলেছে। আমায় শেখাবেন তো?

মঙ্গল : শেখাবো বলেই তো নিয়ে এলাম। ভালমত চেয়ে দেখ, সীতার হাত কি ভাবে নড়ছে, কেমন করে আঙ্গুলের চাপে সাদা জরির সুতোকে থরে থরে মেঘের মত জমিয়ে দিচ্ছে নীল জমিনে ? সীতা, উঠে যা তো। রতনকে তোর জায়গায় বসতে দে। এইসব দেখে হয়না। হাতের কাজ। হাত লাগাতে হয়। কিরে, উঠে যা—

সীতা : না আমি উঠবো না।

মঙ্গল : ছেলেমি করিস না। উঠে আয়···

সীতা : তুমি ওকে এসব শেখাতে পারবেনা বাবা। ওকে শেখাতে দেবনা।

মঙ্গল : সে কি ! কি হয়েছে বলতো ?

সীতা : হবে আবার কি। ওকে চলে যেতে বল।

মঙ্গল : হঠাৎ রেগে গেলি কেন ? ওকে শেখাবোনা তো কাকে শেখাবো ? রাগ করিসনে মা, উঠে আয়—

সীতা : বলেছিতো উঠবো না। ওকে চলে যেতে বল। তুমিইতো বলেছ, মেঘবাহার শাড়ি বোনার সময় কথা বলতে নেই। ক্ষতি হয়।

মঙ্গল : কিন্তু ওকে শেখাতেই হবে। উঠে আয়।

সীতা : না, আমি উঠবোনা। এই তাঁত আমি আর কাউকে ছুঁতে দেবনা।

মঙ্গল : (ক্রোধ) উঠে আয়···

রতন : অনর্থক গোলমালে কাজ কি ? আমিই বরং আজ চলে যাই।

মঙ্গল : রতন তুই দাঁড়া। আমি তোর শিক্ষাগুরু, আমাকে অমান্যি করলে তোর সব বিদ্যে নিস্ফল হবে। সীতা, তাঁত ছেড়ে দে।

সীতা : না, আমি ছাড়বোনা, ওকে শেখাতে দেবনা। হাত ছেড়ে দাও—উঃ

মঙ্গল : আমার কথার অমান্যি করছিস মেয়ে। উঠে আয়···

সীতা : উঃ উঃ না আমি উঠবোনা, উঠবোনা। [কন্ঠস্বর দূরে যায়]

মঙ্গল : (ধীরে আগম) রতন, মাকু টান।

রতন : আজ থাক।

মঙ্গল : কথা বাড়াবিনা। যা বলি তাই কর।

রতন : আজ আর মন বসবেনা।

মঙ্গল : অ। এক'শ কাউন্টের সুতোয় 'পারি' আর 'ডাম' করা শিখেই তাঁতি হয়ে গেছিস্ ?

রতন : কেন, জরি বসাতে পারিনা ? ছিল বসাতে পারিনা ? (নক্সা) আঁকতে জানিনা ?

মঙ্গল : (সহাস্যে) ওরে এসবতো সব্বাই জানে। কিন্তু আমি তোকে শেখাব এমন জিনিস যা সীতা ছাড়া এই দেশে আর কেউ জানেনা। আয়, তাঁতে বস, সুতোয় হাত দে।

রতন : আজ আমার ভালো লাগছেনা—

মঙ্গল : তা হলে শিখবি না ?

রতন : ন, না না। আমি কারও মনে দুঃখ দিয়ে কিছু শিখতে চাইনা।

মঙ্গল : আমি যে দুঃখ পাচ্ছি তার কিরে ? ভেবে দেখ, আমি যে দুঃখ পাচ্ছিরে রতন ? কিরে ?

রতন : বলেছিতো আমার শিখে কাজ নেই। আমি যা জানি তাই ভালো। চললাম'''

মঙ্গল : শোন্। তুই আমায় অমান্যি করছিস্ রতন। যে বিদ্যা আমি কাউকে শেখাইনা তুই সেই গোপন বিদ্যা অবহেলা করছিস, ভালো হবেনা তোর।

রতন : আমার ভালোতে কাজ নেই।

মঙ্গল : ও। তুই ভেবেছিস সীতার কাছ থেকে শিখে নিবি। সে সুযোগ তুই পাবিনা। গুরুকে অমান্যি করলে তোর বিদ্যে নিষ্ফল হয়ে যাবে।

সীতা : (দূর থেকে ফিরে আসে) বাবা ?

মঙ্গল : হ্যাঁ, রতন আমাকে না মানলে ওর হাত অবশ হয়ে যাবে।

সীতা : বাবা, কাকে কি বলছ। ওকে তুমি এভাবে কথা বলতে পারলে ?

মঙ্গল : তুই চুপ কর সীতা। রতন ভেবে দেখ, জেবনে এ সুযোগ আর পাবিনা। আমার প্রতিজ্ঞা—

সীতা : বাবা ?

মঙ্গল : প্রতিজ্ঞা, হয় আজ শিখবি তা না হলে কোনোদিন শেখাবনা। আমার শেষ কথা। উত্তর দে।

সীতা : রতনদা, বল তুমি শিখবে। বল…চুপ করে আছো কেন ? বল, নীল শাড়িতে মেঘের বাহার বোনা শিখবে।

রতন : (বাধ্য হয়ে যেন) হ্যাঁ, আমি শিখব…

মঙ্গল : শিখবি রতন ? (কাসি) না—নারে, আমার মন এখন অস্থির। তুই রাজি হওয়ায় আমার ক্রোধ দমন হয়েছে কিন্তু মন তো শান্ত হয় নাই। আমি, আমি আর পারবোনারে রতন।

সীতা : তুমি না শেখালে কে শেখাবে বাবা ?

মঙ্গল : (কাসি) ভালো মন না হলে এ শাড়ি বোনা যায় না। সীতা ?

সীতা : বাবা !

মঙ্গল : তুই ওকে শিখিয়ে দে। রতন, সীতা পারবে। আমি আশীর্বাদ করছি সীতা পারবে। আমি বড় ক্লান্তরে। রতন, তাঁতে বস বাবা। সীতা, তুই ওকে শিখিয়ে দে! আজ লগ্নটাও বড় ভালোরে [কাসতে কাসতে নেপথ্যে গমন]

সীতা ঃ রতনদা।

রতন ঃ সীতা। তুমিই আমায় শিখিয়ে দাও।

সীতা ঃ আমি বুনছি (তাঁতের শব্দ) তুমি চেয়ে দেখো। এই দেখো, কি করে নীল শাড়িতে মেঘের বাহার খেলছে। দেখতে পাচ্ছ ?

রতন ঃ হ্যাঁ, হ্যাঁ··

সীতা ঃ কাছে এসো। দেখতে পাচ্ছ ?
[তাঁতের শব্দে সংলাপ ঢাকা পড়বে]

৬। কৌতুকী (Skit)

কোনো ঘটনা বা চরিত্রের হাস্যোজ্জ্বল দিকের নাটকীয় উপস্থাপনার নাম কৌতুক-নাটিকা। আমার মতে "কৌতুকী" নামটি শ্রুতিমধুর ও ব্যঞ্জনাময়। সমালোচকরা একে তামাসার সম্প্রসারণ বা elaboration of joke বলেন। মজা পাব, হাসব, কৌতুক বোধ করব, এই ধরনের লঘুরস পরিবেশনই কৌতুকীর লক্ষ্য। এতে নাটকীয় সংঘাত বড় একটা থাকে না। রবীন্দ্রনাথ এই জাতীয় রচনাকে কৌতুকহাস্য বলেছেন। পরশুরামের 'চিকিৎসা-সংকট' কৌতুকীর উদাহরণ। প্রসন্ন মনোভাব থেকেই হাস্যরসাত্মক রচনার জন্ম।

রসবোধ প্রবল না হলে কৌতুকী রচনা সম্ভবপর নয়। রচনার কৌশলগুলো মোটামুটি এই (রবীন্দ্রনাথের 'কৌতুকহাস্যের মাত্রা' অনুসরণ করা হোল) ঃ

১) সচেতন পদার্থ সম্বন্ধীয় খাপছাড়া ব্যাপার বিষয়বস্তু হবে। শুদ্ধ জড়পদার্থ হাসি আনতে পারেনা।

২) (চরিত্রের) ইচ্ছার সঙ্গে অবস্থার, উদ্দেশ্যের সঙ্গে উপায়ের এবং কথার সঙ্গে কাজের অসঙ্গতি থাকবে।

৩) কৌতুক মৃদু উত্তেজনার কারণ হবে। চরম উত্তেজনা দুঃখের কারণ হয়ে দাঁড়াতে পারে।

৪) কেন্দ্রীয় চরিত্রকে এমনি একটি মজার ফাঁদে জড়িয়ে ফেলতে হবে যাতে সে দৌড়িয়ে পালাতে পারলে বাঁচে অথচ পালাতে পারেনা।

৫) সংলাপ সরস ও বুদ্ধিদীপ্ত হওয়া কাম্য।

৬) কণ্ঠ-সঙ্গীত প্রয়োগ দ্বারা মনোরঞ্জক করা বিধেয়।

৭) প্রচারসীমা পনের মিনিটে সীমাবদ্ধ থাকবে। চরিত্র সংখ্যা স্বভাবতই কম রাখতে হবে।

সমান সমান

কৌতুকী

চরিত্র সংখ্যা—৬

প্রচারসীমা—১০মিঃ

দুর্গা : (একটি সাঁওতালী প্রেমসঙ্গীত হুঁ হুঁ করে গাইছে)

বাবুরাম : (দূর থেকে কাছে আসে) এই দুগ্‌গা, দুগ্‌গা, কিরে, এখনো তুর চা হোলনা ? কি করছিস ? কিয়ে, কথা বলছিস না যে ?

দুর্গা : (হামবড়া ভাব) রেস্ট লিচ্ছি।

বাবুরাম : রেস্ট লিচ্ছিস ?

দুর্গা : হুঁ।

বাবুরাম : বাবু হোয়ে গেলি নাকিরে ? যা যা, চা করে লিয়ে আয়।

দুর্গা : হামি তো বিহান বেলা বানালাম, এখুন সন্‌ঝে বেলার চা তু বানা। (গর্ব ভরে) হামি একটু রেস্ট লিব।

বাবুরাম : হ। মরদ হয়ে হামি চা বানাব, য়্যা ? কি বুলছিসরে ? ঘরের কাম হামি করবো ক্যান ? ইতো তুর কাম।

দুর্গা : তু বাহারমে কাম করিস, হামিও করি। তু মুজুরি খাটিস তো হামিও খাটি। তু ট্যাকা আনিস তো হামিও আনি। ঘরের কাম সুমান সুমান ভাগ করে লিতে হবেক। হ

বাবুরাম : ও। তু হামার সুমান ?

দুর্গা : হ্যাঁ।

বাবুরাম : তুর মুজুরি সুমান ?

দুর্গা : হ্যাঁ হ্যাঁ, সুমান।

বাবুরাম ঃ মাইয়াগো মুজুরি ব্যাটাগো থিইকে অনেক কমই, তু জানিস না ?

দুর্গা ঃ কম ছিল, লেকিন মুজুরি এখুন সুমান হয়েই গেছে গো। এখুন থিকে হামরা, মাইয়ারা, সুমান কাজের লেগে সুমান মুজুরি পাবো। আইন হই গেছে।

বাবুরাম ঃ হ, আইন হইছে বটেক কিন্তু চালু হইছে কি ?

দুর্গা ঃ মানেজার বাবু বইলেছে, সরকারী হুকুমের কাগজ অফিসে আসলেই চালু হবেক।

বাবুরাম ঃ অ। লতুন খবর শুইনে অমনি লেচে উঠলি।

দুর্গা ঃ লাচব, গানা করব তুর কি ?

বাবুরাম ঃ তুর দিমাগ হামি ভেঙ্গে দিতে পারি ?

দুর্গা ঃ ক্যামনে ভাঙবি ?

বাবুরাম ঃ এই বাবুরাম মন করলে আর একটা বিয়া করতে পারে।

দুর্গা ঃ অ, আর একটা বউয়ের লেগে মন ক্যামন করে নারে ?

বাবুরাম ঃ হ্যাঁ। করেইতো।

দুর্গা ঃ ফের একটা শাদি করে দেখনা মজাটা কি ? দুইটা বিয়া করলে তুর নকরি যাবে।

বাবুরাম ঃ হ যাবে ?

দুর্গা ঃ পুলিশ ধরে লিয়ে যাবেনা ?

বাবুরাম ঃ হাসালি দুগ্গা হাসালি। ই মুলুকে পুলিশ খুঁজ লিতে আসবেক তুর ?

দুর্গা ঃ হামার খুঁজ লিবে ক্যান ? খুঁজ লিবে তুর। হামি ইউনিয়ন লিডারকে বইলে দিব, হাকিমের কাছে যাব, দেখে লিব তুর বুকের পাটা কত্ত বড়।

বাবুরাম ঃ ইটা দেখে লিবি। বুঝলি, ইটা দেখে লিবি।

দুর্গা ঃ কি, তুই বুড়ঢা আঙ্গুল দিখাইলি। হামি যাচ্ছি মানেজার বাবুর কাছে, সব কথা বইলে দিব।

বাবুরাম : আরে আরে, থাম থাম। ক্ষেপে গেলি ক্যান? তুই আইজ-কাল ঠাট্টা মসকারা কুচ্ছু বুঝিসনা দুগ্গা।

দুর্গা : চা বাগানের মরদদের বিশ্বাস কি? হাত ছাড়।

বাবুরাম : তুর হাত দুইখ্যান তো হামার, ছাড়ব ক্যান। এখুন চা খেইয়ে কাজ নাই। (দূরে ঢোল শোহরত বেজে উঠল) ঐ শুন, কারা যেন্ মজাক করছে। চলনা, উখানে চল।

দুর্গা : থাক, মন ভুলাইতে হবেক নাই। তু একা যা।

বাবুরাম : ই কথা বুলছিস কেন্‌রে?

দুর্গা : হামি এখুন চা বানাব।

বাবুরাম : লিশ্চই লিশ্চই।

দুর্গা : তবে হ, একার লেগে করব।

বাবুরাম : একার লেগেই তো করবি। তু যখন খাবিনা, তখন হামার একার লেগেই কর।

দুর্গা : ওরে আমার রঙ্গরে? একার লেগে বুঝি তোর লেগে?

বাবুরাম : হ। আর কার লেগে?

দুর্গা : হামার লেগে। [ঢোল শোহরৎ নিকটবর্তী]

ঘোষণা : (ঢোল পিটিয়ে) শ্রমিক ভাইবোনেরা। এইমাত্র সরকারি কাগজ এসেছে, একই ধরনের কাজের জন্য এখন থেকে নারী ও পুরুষ শ্রমিক সমান মুজুরি পাবে। এই উপলক্ষে আগামী রবিবার আমাদের কারখানার সামনে বিখ্যাত দলের রামায়ণ গান হবে। আপনারা সপরিবারে উপস্থিত হয়ে গান শ্রবণ করবেন। ইতি—বাগানের ম্যানেজার বাবু।

দুর্গা : (সহাস্যে) এই শুনলিতো, হুকুম চালু হইয়ে গেল। গান হবেক, লাচ হবেক, তুই যাবিক লাই?

বাবুরাম : না।

দুর্গা : ক্যানে? রাগ করলি? এই…

বাবুরাম : জড়াই ধরলে কি হবেক, হামি তুর সঙ্গে যাবোক নাই।

দুর্গা ঃ এখুন চা কইরে দিলে যাবিতো ?

বাবুরাম ঃ (হেসে) যাবরে। দুজনে যাব। গান শুনবো, মজাক দেখব।

[মাদল বাদ্যে দৃশ্যান্তর]

অধিকারী ঃ কিহে দোহারবৃন্দ, আমায় বলবে কিছু ?

১ম দোহার ঃ অধিকারী মশাই, আপনার দলে দোহারের কাজ করি কম করেও দশ বছর যাবৎ।

২য় দোহার ঃ হ্যাঁ, আমিও আট বছর যাবৎ আপনার দলে গান করি। আমাদের রেটটা একটু বাড়িয়ে দিন ঠাকুর দা।

অধিকারী ঃ ও। তা ঢুলী ভাই, তুমিও নিশ্চই একই দাবি নিয়ে এসেছ। দাবিটা পেশ করে ফেল।

ঢুলী ঃ অধিকারী মশাই, মুজুরি যা দেন তাতে বর্তমান বাজারে সংসার চলেনা। তাই রেটটা যদি একটু বাড়িয়ে দেন—

অধিকারী ঃ অ। এখন যা দিচ্ছি তা বুঝি কিছুই না'

ঢুলী ঃ তা কেন। তবে কিনা—

১ম দোহার ঃ এখন মোট আয়ের দশ আনা ভাগ আপনি নিচ্ছেন বাকি ছয় আনা দিচ্ছেন আমাদের সবাইকে। ভাগটা যদি দশ ছয় না করে আট আট করতেন—

অধিকারী ঃ বলি রামায়ণ গানের এই যে দলটা এটার মালিক কে ? আমি না তোমরা দোহাররা ?

১ম দোহার ঃ আজ্ঞে মালিক আপনি।

অধিকারী ঃ বলি, মূল গায়েন তোমরা না আমি ?

১ম দোহার ঃ কি যে বলেন ! আপনার মত রামায়ণ গান এ মুলুকে আর কে গাইতে পারে ?

অধিকারী ঃ (গর্ব) এ দেশের শ্রেষ্ঠ গায়ক আমি কিনা জানিনা। তবে হ্যাঁ, পদের সঙ্গে পদ মিলিয়ে আমি যেভাবে আসর মাৎ করে দিতে পারি তেমনটি খুব কম অধিকারীই পারে। দেখো, রেট আমি বাড়াতে পারবো না। ঐ দশ আনা ছয় আনা ভাগ—এই রেট মেনে নিলে আমার দলে থাকো, তা না হলে অন্য দলে চলে যাও। আমার আপত্তি নেই।

১ম দোহার ঃ অধিকারী মশাই, পদ রচনার কথা বললেন কিন্তু গানের আসরে আপনি পদ ভুলে গেলে আমরাই কি কৌশলে আপনাকে মনে করিয়ে দিইনা?

অধিকারী ? দাওনা তা বলবোনা। তবে সে কতটুকু। আমার যে পরিশ্রম, যে দায়িত্ব এবং যে মৌলিক প্রতিভা আমার, সেই তুলনায় কিছু না। পষ্টাপষ্টি বলে দাও হে, তোমরা দলে থাকবে না অন্য দোহার খুঁজে আনব?

১ম দোহার ঃ না না, তা কেন অধিকারী মশাই। আপনার দল ছেড়ে কোথায় যাব।

২য় দোহার ঃ তা হলে আমরা উঠি ঠাকুরদা।

অধিকারী ঃ জানো, একটা ভালো বায়না পেয়েছি। কালই গান। সকাল সকাল চলে এসো। জয় দুর্গা বলে সন্ধ্যের আগেই আসরে পৌঁছে যাব।

দোহারবৃন্দ ঃ তা হলে চলি ঠাকুরদা।

অধিকারী ঃ হ্যাঁ, এসো তোমরা।

১ম দোহার ঃ (যেতে যেতে) দাঁড়া, বাগে পেলে শিক্ষা দিয়ে দেব ঐ অধিকারীকে।

২য় দোহার ঃ আরে অতবড় গায়েন, ওকে শিক্ষা দেওয়ার ক্ষমতা আমাদের আছে কি?

১ম দোহার ঃ শোন্, কালকের আসরে ঠাকুরদা যদি পদ ভুলে যায়, তাহলে আমরা মনে করিয়ে দেবনা। দেখবি কেমন জব্দ হয়।

ঢুলী ঃ জব্বর ফন্দি এঁটেছিস তো!

১ম দোহার ঃ বাগে আমরা পাবোই। চল চল....

(যাত্রাগান সুলভ বাদ্য—আসর পরিবেশ)

বাবুরাম ঃ দুগ্‌গা, আয় একদম সামনে বসতে হবেক।

অধিকারী ঃ হে ভক্তবৃন্দ! আজকের পালার কাহিনী বড় করুণ, বড় মধুর।

দোহার ঃ মধুর মধুর।

অধিকারী ঃ বন্দনা করিগো আমি বাল্মীকি চরণ।
রচিলেন যিনি সপ্তকাণ্ড রামায়ণ ॥
জগতের শ্রেষ্ঠ কাব্য অপূর্ব কাহিনী,
অতি মূঢ়মতি আমি কতটুকু জানি ॥
সংক্ষেপে গাহিব গান ওগো সুধিজন।
ভক্তি ভরে রামায়ণ করুন শ্রবণ ॥

দোহার ঃ আহা বেশ বেশ।

অধিকারী ঃ (গান) অযোধ্যায় রাজা ছিল দশরথ নাম।
তাঁর, তিন রানী চার ছেলে বড় ছেলে রাম ॥

দোহারবৃন্দ ঃ আহা বেশ বেশ!

অধিকারী ঃ সীতা নামে কন্যা ছিল জনকনগরে।
বিবাহ করিয়া রাম আনিলেন ঘরে ॥

দোহার ঃ আহা বেশ বেশ।

অধিকারী ঃ (গান) রাম যান বনবাসে সঙ্গে লয়ে সীতা
জনমদুঃখিনী আহা রামের বণিতা ॥

দোহারবৃন্দ ঃ আহা রামের বণিতা!

অধিকারী : (গান) লঙ্কার রাবণ রাজা ছদ্মবেশ ধরে
সীতারে হরণ করে···(পদ ভুলে গেছে) উঃ উঃ
সীতারে হরণ করে (গায়ক বিপদে পড়েছে)

১ম দোহার : (ঠাট্টা) কোথায় নিল বল ?

অধিকারী : সীতারে হরণ করে....

২য় দোহার : আজ বাগে পেয়ে গেছিরে।

ঢুলী : পদ ভুলে গেছেরে।

অধিকারী : (গান) লংকার রাবণ রাজা ছদ্মবেশ ধরে
জগতের লক্ষ্মী সীতা নেয় চুরি করে ॥

দোহারবৃন্দ : ফস্‌কে গেলরে, আহা হোলনা হোলনা।

অধিকারী : (গান) সাগরের পরপারে রাবণের বাড়ি
রামচন্দ্র ভাবে মনে কেমনে দিব পাড়ি।

দোহারবৃন্দ : আহা কেমনে দিব পাড়ি··· ?

অধিকারী : (গান) বানর সেনারা বলে ওগো প্রভু শোনো
লাফ দিয়ে পার হব চিন্তা নাই কোনো।

দোহারবৃন্দ : আহা বেশ বেশ।

অধিকারী : (কথায়) আসলে সবার বুক ভয়ে কম্পমান! তখন শ্রীরামচন্দ্রের সর্বশ্রেষ্ঠ ভক্ত যিনি তিনি কি করিলেন ?

দোহার : কি করিলেন তিনি ?

অধিকারী : (গান) আসলে সবার বুক ভয়ে কম্পমান
লঙ্কা পার হয়ে গেল · (পদ ভুলে উঃ উঃ করে)
লঙ্কা পার হয়ে গেল (উঃ উঃ করবে) তার নাম কি ?

বাবু ও দুর্গা : আহারে আবার নাম ভুইলে গেল !

অধিকারী : (কথায়) তার নাম কি ?

দোহারবৃন্দ : দশ আনা ছয় আনা ভাগ আমরা জানি কি ?

অধিকারী : (গানে) লঙ্কা পার হয়ে গেল তার নাম কি ?

১ম দোহার : ওরে লাইন ভুলে গেছে, কেউ বলবিনে।

২য় দোহার : বাগে পেয়েছি, কেউ বলে দিবিনা।

অধিকারী : (পাগলের মত) লংকা পার হয়ে গেল তার নাম কি ?

দোহারবৃন্দ : দশ আনা ছয় আনা ভাগ আমরা জানি কি ?

১ম দোহার : ভাগ সমান সমান করুন তবে বলে দেব।

দুর্গা : অধিকারীবাবু বড় বিপদে পইড়ে গেছে নায়ে ?

বাবুরাম : হ হ। তাইতো মজাক হইছে।

দুর্গা : (জোরে) ঠাকুরমশাই, ভাগ সুমান সুমান কইরে দিন গো—

বাবুরাম : ঝামেলা মিটাই লিন গো।

অধিকারী : বলছি। (গান) আজ হতে হোল ভাগ সমান সমান।

দোহারবৃন্দ : আবার বলুন। [দুর্গা ও বাবুরামের হাসি শোনা যাবে]

অধিকারী : আবার বলব ? (গান) আজ হতে হোল ভাগ সমান সমান।

দোহারবৃন্দ : (গান) লংকা পার হয়ে গেল বীর হনুমান ॥

শ্রোতারা : সমান সমান, সমান সমান।

বাবুরাম : কিরে দুগ্‌গা, খুব খুশি খুশি মনে হইছে যে, কি হোল ?

দুর্গা : খুশি হবেক নাই ? শুনলি তো, সব সুমান সুমান হয়ে গেল।

বাবুরাম : হ হ ভালো হইল। হামারই তো লাভ হইল।

দুর্গা : ক্যানে ?

বাবুরাম : ক্যানে কিরে ? তুর টেকা হামার টেকা এক লয় ?

দুর্গা : ও। [দুজনে প্রাণখোলা হাসি হাসে]

৪। নক্সা বা Sketch

কৌতুকী ও কৌতুক-নক্সা প্রায় সমার্থক। উভয়ই বড় জোর দশ মিনিট অভিনয়যোগ্য। দুটোই ব্যঙ্গ, বিদ্রূপ, শ্লেষ ও

হাস্যরসাত্মক হতে পারে। কৌতুকীর মত নক্সার চরিত্রগুলো কাহিনীর ক্রীতদাস নয়। একাধিক ঘটনার অদ্ভুত সমাবেশ বা ব্যক্তিবিশেষের কিম্ভুত আচরণ যথা, ভাঁড়ামি, বোকামি, পাগলামি—ইত্যাদি লক্ষণ সমূহের বিস্ফোরণ ঘটানোই নক্সার বৈশিষ্ট্য। সার্কাসের জোকারের মত সংলাপ ও কণ্ঠস্বরের কারসাজি দ্বারা শ্রোতাকে হাসাতে হবে, ভাবাতে হবে ও ধাঁধাঁয় ফেলতে হবে। এখানে নাটক নেই, নাট্যরস আছে; চরিত্রায়ন নেই, চরিত্রের প্রদর্শন আছে। নাটকের যেমন শুরু, সম্প্রসারণ, আরোহণ ও অবরোহণ আছে, নক্সার তেমনটি নেই। ব্যঙ্গচিত্রের মত হাস্যরস শ্রোতার মনে স্থায়ী করার জন্য নক্সা স্থির ও গতিহীন হয়ে বসে থাকতে চায়, স্থান-কাল সহসা বদল করেনা। কৌতুক-নক্সা মূলতঃ রূপকধর্মী, কৌতুকী নাট্যধর্মী।

ফার্স বা প্রহসনও হাস্যরসোদ্দীপক লঘু রচনা কিন্তু মাত্রা বিচারে স্থূলধর্মী। এ্যারিস্টটলের মতে, যে বিকৃতি বা কুৎসিত আকৃতি বেদনাদায়ক বা ক্ষতিকর নয় তাই হাস্যকর। গোপাল ভাঁড়ের গল্পগুলো ভাঁড়ামি জাতীয় রচনা। বেতার প্রসন্ন হাস্যরস প্রচার করে। নক্সার হাস্য ও কৌতুক রস অশ্লীলতার উর্ধে উঠে দ্যুতি ছড়ায়।

প্রচারধর্মী অনুষ্ঠান রচনার সময় নাট্যকারকে খুব সতর্ক থাকতে হবে। ব্যক্তি, প্রতিষ্ঠান ও দ্রব্য-সামগ্রীর নাম ব্যবহারের সময় লক্ষ্য রাখতে হবে, প্রত্যক্ষভাবে যেন চরিত্রহনন, ব্যবসায়ে ক্ষতি এবং গুণগত অপকর্ষকে তুলে ধরা না হয়। একটি বাস্তব ঘটনার উল্লেখ করছি। কোলকাতা কেন্দ্র থেকে প্রচারিত একটি নাটকের ঘটনাস্থল ছিল দার্জিলিং শহরের একটি হোটেল। নাটকে হোটেলটিকে ছোট করা হয়নি। কিন্তু যেহেতু একটা অপরাধমূলক ঘটনা সংঘটিত হয়েছিল সেইজন্য প্রতিষ্ঠানের মালিক কেন্দ্র-অধিকর্তার বিরুদ্ধে আইনানুগ ব্যবস্থা নিতে উকিলের চিঠি পাঠিয়েছিলেন। ব্যাপারটা ব্যক্তিগত পর্যায়ে মিটমাট করে নেওয়া হয়েছিল। নাটকটি উদ্দেশ্যমূলক ছিলনা। কিন্তু যেহেতু হোটেলটি দার্জিলিং ও কোলকাতায় খুব বিখ্যাত, ঐ নামটি ব্যবহার না করাই সঙ্গত ছিল।

আমেরিকার দু'জন বিখ্যাত কৌতুক অভিনেতার নাম Jack Benny এবং Fred Allen. এ্যালেন একবার কৌতুক করে বলেছিলেন, American Meat Institute had hired the poet Edgar Guest to write public relations poem for the meat industry.[৫১] এই কৌতুকের পরিনাম একটি কোম্পানী কর্তৃক বয়কট, মামলার হুমকি, ইত্যাদি।

৫১। ARTHUR FRANK WERTHEIM, RADIO COMIDY (1979) P-175

গঙ্গাস্নান

নক্সা

চরিত্র সংখ্যা—৫

প্রচারসীমা—৫ মিনিট

রেমন ঃ কিছু দেখতে পাচ্ছিস রাসেল ?

রাসেল ঃ হ্যাঁ। চব্বিশ নম্বর সুন্দরী ট্রামটা বিধান মার্কেটের পাশ দিয়ে কেমন হেলে দুলে ইসপ্লানেডে ঢুকছে। সুন্দরীর পায়ের ঘন্টা শুনতে পাচ্ছিস রেমন ?

রেমন ঃ ঘন্টা নয়রে, নূপুর নিক্কন! রটন ?

রটন ঃ হ্যাঁরে! আহা! যেন (গান) রুমঝুম রুমঝুম বাজেরে।

রাসেল ঃ আহা! রুমঝুম রুমঝুম বাজেরে। স্ স্ স্— সায়লেন্স প্লীজ। বিউটিফুল। রেমন, লুক।

রেমন ঃ এদিকেই আসছে মহিলাটি। বিদেশিনী—

রাসেল ঃ তাইতো ওমন গায়ের রং। যেন কারবাইডে পাকানো সবরি কলা।

রটন ঃ জানিসতো আমার হার্ট উইক। বুকটা ধড়ফড় ধড়ফড় করছে। য়্যা, একেবারে কাছে এসে গেল যে। রেমন, তুই ফেস কর ভাই।

মেয়েটি ঃ গুড্ ইভনিং ফ্রেণ্ড্স।

রেমন ঃ গুড্ ইভনিং।

মেয়েটি ঃ ইওর নেম প্লীজ ?

রেমন ঃ রেমন রে।

মেয়েটি ঃ রমেন রে! রে মিন্স রায় ? লাইক সত্যজিৎ রায় ?

রেমন ঃ নো ম্যাডাম! রায় ইজ এ বেঙ্গলি নেম। মাই নেম ইজ রে—ইংলিস ওয়ার্ড।

মেয়েটি : ইওর নেম প্লীজ ?

রাসেল : রাসেল।

মেয়েটি : ইউ মিন রসুল ?

রাসেল : নো ম্যাডাম। আই হেইট বেঙ্গলি নেম।

মেয়েটি : ভেরি নাইস। ইওর নেম প্লীজ ?

রটন : রটন সিরকার।

মেয়েটি : ইউ মিন রতন সরকার—লাইক ইওর গ্রেট ম্যাজিশিয়ান পি, সি. সরকার ?

রটন : নো নেভার। সরকার ইজ এ বেঙ্গলি ওয়ার্ড। বাট আই য়্যাম সিরকার—এ্যান ইংলিস সারনেম।

মেয়েটি : হাউ সুইট আইডিয়া। ডু ইউ স্মোক রাসেল ?

রাসেল : নো ম্যাডাম।

মেয়েটি : আই য়্যাম নট এ ম্যাডাম। কল মি মিস্। রেমন, ইউ ?

রেমন : ইয়েস। থ্যাংক ইউ মিস···

মেয়েটি : মিস লুসি। বাংলায় কুমারী লুসী।

রটন : সুন্দরী, তুমি বাংলা জান ?

মেয়েটি : ইয়েস। থোরা থোরা। তুমি ঠিক পোয়েটের মত কথা বল। আই লাইক ইউ। টেক দি সেন্ট অব দিস। রটন, রেমন, রাসেল—টেক সেন্ট।

তিনজন : আঃ সুইট লাইক ইউ। কি মিস্টি! কি মিস্টি !!

মেয়েটি : দিস ইজ নট ইওর ইণ্ডিয়ান গুড্স। অল্ ফরেন গুড্স—লাভলি সিগরেট্স—লেট আস স্মোক, স্টার্ট (পরপর তিনটি দেশলাই কাঠির শব্দ)। লেট আস গো টু দ্যাট কর্ণার। দিয়ার ইউ গেট মি এ্যালোন। আমাকে একা পাবে। কাম অন।

নৈঃশব্দ : চার সেকেণ্ডের মত নীরবতা।

মেয়েটি : বি সিটেড প্লীজ। রেমন, মানি আছে ?

রেমন : আজ খালি হাত। কাল টাকা নিয়ে আসব।

মেয়েটি : আই হোপ সো। রাসেল, আর ইউ এ পপার ?

রাসেল : গোটা দশেক আছে।

মেয়েটি : তাই দাও বন্ধু। রটন দি পোয়েট, তোমার পকেটও কি লাইক দি ব্লু স্কাই ?

রটন : ভারী মিস্টি উপমা দিলে তো সুন্দরী ! পকেট নীলাকাশের মত শূন্য নয়, রুপিস ফিফ্‌টিন ইজ লাইয়ীং দিয়ার। তুলে নাও প্রিয়া।

মেয়েটি : থ্যাংক ইউ ডিয়ার।

রটন : লুসি, তুমি যে আঙ্গুলে টাকাটা তুলে নিলে ও দুটো আঙ্গুল যেন আমার লেখা কবিতার দুটো লাইন।

মেয়েটি : লুক ! হোয়াট ইজ দিস ?

রেমন : কোলকে, হুঁকোর কোলকে।

মেয়েটি : দিস ইজ অলসো ফরেন কোলকে, নট সোয়াদেশী মাল। (দেশলাই জ্বালাবার শব্দ) রেডি ! পার স্মোক জাস্ট সেভেনটি ফাইভ পয়সে।

রাসেল : লুসি, পার স্মোক নয়, পার কোলকে কর।

রটন : ইয়েস, পার কোলকে।

রেমন : পঁচাত্তর পয়সায় মাত্র একটা টান, বড় ঠকা হয়ে যায় মিস লুসি।

মেয়েটি : ওকে। দেন, দি মোর ইউ স্মোক দি লেস ইজ দ্যা রেট ? ওকে ?

সবাই : ওকে।

মেয়েটি : নাও ডিয়ার ফ্রেণ্ড্‌স, লেট আস এনজয় দ্যা ফরেন কোলকে অন ইণ্ডিয়ান কারেন্সি।

(সঙ্গীত : দৃশ্যান্তর সঙ্গীত শেষে আদালত সূচক শব্দসংকেত)

বিচারক ঃ সায়লেন্স প্লীজ, সায়লেন্স! শ্রী রমেনকুমার রায়, মোহাম্মদ রসুল মিঞা, শ্রী রতনকুমার সরকার— আপনারা তিনজন গত শনিবার রাত্রি অনুমান নয় ঘটিকার সময় মত্ত অবস্থায় পথচারী মহিলাদের প্রতি অশোভনীয় অঙ্গভঙ্গী প্রদর্শন করিয়াছিলেন এবং শ্লীলতা হানিরও চেষ্টা করিয়াছিলেন। আপনারা স্বেচ্ছায় দোষ স্বীকার করায় এবং ক্ষমা প্রার্থনা করায় আমি আপনাদের তিনজনকেই লঘু দণ্ডে দণ্ডিত করিলাম। আজ আদালতের কার্যকাল অবধি আপনারা আটক থাকিবেন।

শব্দসংকেত—নেপথ্যে জনতার হাসি, তৎসহ লঘুসঙ্গীত।

৫। ঝলক (Spot.)

স্বল্প অবধির নাটকীয় উপস্থাপনার নাম ঝলক। এক বা একাধিক প্রচারধর্মী বিষয়কে লঘু ভাষায় গ্রথিত করে ঝলক লিখতে হয়। ব্যবহার বৈচিত্র্যে ঝলক দুরকমের—বিজ্ঞাপনধর্মী ও সাহিত্য-ধর্মী। প্রথমটি ষাট সেকেণ্ড অভিনয়যোগ্য। দ্বিতীয়টি পাঁচ মিনিটে নিবেদনযোগ্য। অনুষ্ঠানের মাঝে মাঝে শ্রোতার মন জয়ের জন্য যে সংক্ষিপ্ত বিজ্ঞাপন সেগুলো সাধারণত কয়েক সেকেণ্ড স্থায়ী অনুষ্ঠান। সাহিত্যধর্মী ঝলক বেতারের বিশিষ্ট অবদান। চলচ্চিত্রে বিজ্ঞাপন রূপে প্রদর্শিত খণ্ড-চিত্র বা Trailer-কে বেতার-ঝলকের সঙ্গে তুলনা করা যায়।

উদাহরণ ঃ—

ঘোষক ঃ মৌচাক! মৌচাক!!

শব্দ-সংকেত—মৌমাছির মৃদু গুঞ্জনকে সেতার ঝংকারে তীব্র করা হোল।

ঘোষক : অসংখ্য মৌমাছির তিলে তিলে সংগ্রহ করা মধু ভাণ্ডের নাম মৌচাক।

ছোট্ট মেয়ে : বাবা, মা, আমি মধু খেতে ভালবাসি।

ঘোষক : আপনার ছেলেমেয়ের জন্য আজ থেকেই মধু সংগ্রহ করুন। (কণ্ঠস্বর মাইকের কাছে নিয়ে মিশ্টি করে) সঞ্চয় করুন। আপনার ও সন্তানের ভবিষ্যৎ নিরাপত্তার জন্য যে কোনো সরকারী সঞ্চয় প্রকল্পে টাকা জমান। সঞ্চিত অর্থের নামই মৌচাক।

সঙ্গীত : প্রথম ব্যবহৃত সেতার বাদ্যের পুনঃ প্রয়োগ অথবা মেয়েটির সংসার জীবনের পূর্বাভাস হিসেবে সানাই বাদ্য।

অনুষ্ঠান তিলোত্তমা

"অনুষ্ঠান তিলোত্তমা" শিরোনামটি বেতার প্রসঙ্গে প্রথম ব্যবহার করা হচ্ছে বলে বিষয়টির ব্যাখ্যাদান আবশ্যক। Programme Summary বা অনুষ্ঠানসূচী সাধারণত নির্দিষ্ট সময়ে প্রত্যহ দুবার শ্রোতাদের জানিয়ে দেওয়া হয়। এইরূপ ঘোষণা সাপ্তাহিক, পাক্ষিক ও মাসিক হতে পারে। পরবর্তী সাতদিন, পক্ষকাল বা মাসব্যাপী যে বিভিন্ন অনুষ্ঠান প্রচারিত হবে তার সংক্ষিপ্ত বিবরণ যথাক্রমে Weekly, Fortnightly বা Monthly Programme Summary-তে অন্তর্ভুক্ত হবে। এইরূপ অনুষ্ঠান পরিচিতির নাম Advance Programme Summary. অনুষ্ঠান-পরিচিতি ও অনুষ্ঠান তিলোত্তমার মধ্যে পার্থক্য এই যে, প্রথমটি নানা ধরনের অনুষ্ঠান ঘোষণা, দ্বিতীয়টি শুধুমাত্র নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান সমূহের তিলতিল সংগ্রহ ; প্রথমটি তথ্যসরবরাহ, দ্বিতীয়টি নাটকীয় উপস্থাপনা। নির্ধারিত অনুষ্ঠান সম্পর্কে আগ্রহ সঞ্চারের উদ্দেশ্যে নির্বাচিত নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান সমূহের বিশেষ অংশের চিত্তাকর্ষক নিবেদন "অনুষ্ঠান তিলোত্তমা"। রূপক অনুষ্ঠানের মত খণ্ড সৌন্দর্যকে গ্রথিত করার উপায় হিসেবে তিলোত্তমায় গ্রন্থনা অপরিহার্য। ধরা যাক, একটি অনুষ্ঠান-তিলোত্তমায় বর্তমান সপ্তাহের নির্ধারিত তিনটি নাটকের বিশেষ অংশ অন্তর্ভুক্ত হবে। নাটক তিনটি যথাক্রমে শচীন সেনগুপ্তের "তটিনীর বিচার" ঋত্বিক ঘটকের "জ্বালা" ও সত্যজিৎ রায়ের "সেপ্টোপাশের ক্ষিদে।"

রচনা রীতি ঃ

ঘোষক ঃ তিলোত্তমা। (মিস্টি যন্ত্রসঙ্গীত) এ সপ্তাহে আয়োজিত তিনটি ভিন্ন স্বাদের নাট্যসম্ভার থেকে আহরণ করা শ্রুতি সৌন্দর্যের সৃষ্টি তিলোত্তমা। (সঙ্গীতের ওঠানামা) আগামীকাল শুক্রবার রাত আটটায় শচীন সেনগুপ্তের রুদ্ধশ্বাস নাটক—তটিনীর বিচার। প্রযোজনা করবেন বেতার জগতের কীর্তিমান পুরুষ বীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্র ...

শব্দ-সংকেত—বিচারালয়।

বিচারক ঃ অর্ডার অর্ডার।

উকিল ঃ মি লর্ড······ইত্যাদি। [টেপ থেকে গৃহিত]

ঘোষক ঃ তটিনীর বিচারে কার দোষে কে শাস্তি পেল? কাল রাত আটটায় নাটকটিই এই প্রশ্নের উত্তর দেবে। ("জ্বালা" নাটকে ব্যবহৃত যন্ত্রসঙ্গীত কয়েক সেকেণ্ড) চলচ্চিত্র জগতের বিতর্কিত পরিচালক ঋত্বিক ঘটকের "জ্বালা!" জ্বালা!! (বিশেষ অংশ বাজিয়ে) জ্বালা নাটকের অভিনয় শুনতে পাবেন আগামী রবিবার দুটো পঁয়ত্রিশ মিনিটে। (সেপ্টোপাশের ক্ষিদে নাটকের ক্ষুধার্ত বৃক্ষটির শোঁ-শোঁ জাতীয় শব্দ-সংকেত তুলে ধরে) বিশ্বখ্যাত চিত্র-পরিচালক সাহিত্যিক সত্যজিৎ রায়ের "সেপ্টোপাশের ক্ষিদে" একটি আদর্শ বেতারনাটক, (নাট্যাংশ জুড়ে দিয়ে) আগামী বুধবার রাত ন'টা তিরিশ মিনিটে রেডিও খুললেই নাটকের এক জীবন্ত চরিত্র সেপ্টোপাশের অভিনয় শুনতে পাবেন।

সঙ্গীত ঃ সূচনায় সঙ্গীত প্রয়োগ না করে থাকলে শেষে প্রয়োগ অর্থহীন। শুরু ও শেষে একই ধরনের যন্ত্রসঙ্গীত বাঞ্ছা।

বেতার ব্যঙ্গচিত্র (Radio Cartoon)

শব্দ-রেখায় শ্রুতিপটে অঙ্কিত ব্যঙ্গচিত্র যা হাসির মধ্য দিয়ে চিন্তার খোরাক জোগায় তার নাম রেডিও কার্টুন। এর প্রবর্তক দিলীপকুমার সেনগুপ্তের অভিমত ঃ 'ব্যঙ্গ নক্সা ও প্রহসন যে কোনো অবধির হতে পারে কিন্তু রেডিও কার্টুনের প্রচার সময় দেড়-দুই মিনিটের বেশি কখনই হওয়া বাঞ্ছনীয় নয়।' তিনি রেডিও কার্টুনকে যুদ্ধশিশু বলে অভিহিত করেছেন, কারণ ১৯৭১ সালে পাক ভারত

যুদ্ধের সময় এগুলি তিনি রচনা ও প্রযোজনা করেছিলেন। তাঁরই রচিত একটি রেডিও কার্টুন :[৩২]

ঘোষক : আজকের কার্টুনের শীর্ষক হোল সিন্ধুতে প্রেসিডেন্ট ভুট্টোর জনসভা।

নৈঃশব্দ : পয়তাল্লিশ সেকেণ্ডের নৈঃশব্দ।

ঘোষক : এই নৈঃশব্দ প্রেসিডেন্ট ভুট্টোর জনসভা থেকে রেকর্ড করে এনেছেন আমাদের কার্টুনিস্ট।
জনসভায় লোক না থাকার অপূর্ব শব্দচিত্র এই কার্টুনটি।

নৈঃশব্দ অধ্যায়ে আমরা মন্তব্য করেছি, দীর্ঘস্থায়ী নীরবতা বিভ্রান্তি সৃষ্টি করে। বর্তমান কার্টুনটিতে ৪৫ সেকেণ্ডের নৈঃশব্দ বিভ্রান্তিকর। কুড়ি সেকেণ্ডের বেশি বেতারে গ্রহণযোগ্য নয়। মনে রাখা আবশ্যক, কুড়ি সেকেণ্ডের অধিক বিরতিকে Major break-down of transmission বলে গণ্য করা হয়।

৮। ধারাবাহিকা (family serial)

কৌতুকী নির্দিষ্ট খণ্ডে বিভক্ত হয়ে প্রতি সপ্তাহের নির্দিষ্ট দিনে ও সময়ে প্রচারিত হলে ধারাবাহিকা বলা যায়। এই শ্রেণীর নাটিকার স্থায়ী চরিত্রকে বলা হয় Stock Character. কোনো পরিবারকে কেন্দ্র করে যখন অনেক চরিত্র তাদের ও প্রতিবেশীদের জীবনের নানা সমস্যা ও তার সমাধান কিভাবে হচ্ছে বা হওয়া উচিত ইত্যাদি বিষয়ে আলোচনা করে তখন একটি সংসার চিত্র ফুটে উঠে। এই ধারাবাহিক সংসার-চিত্র হাল্‌কা ভঙ্গীতে গড়ে উঠবে। সংলাপ সরস হবে।

রম্য রচনাও ধারাবাহিক হতে পারে। যেমন, বীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্রের চমকপ্রদ আত্মভাষণ বা monologue "রূপ ও রঙ্গ" যে অনুষ্ঠানটি দীর্ঘদিন বাঙ্গালী শ্রোতাকে মুগ্ধ করে রেখেছিল। এই ধরনের একটি

৩২। দিলীপকুমার সেনগুপ্ত রেডিও কার্টুন, পৃ—৩৮

উৎকৃষ্ট mono-acting বা একক-অভিনয় মনোজ মিত্রের "আমি মদন বলছি।"[৫৩]

Wit and humour অর্থাৎ বুদ্ধি ও কৌতুকই রম্যনাটিকার প্রাণ প্রতিষ্ঠা করে। ধারাবাহিক সংসার-চিত্রের মূল উদ্দেশ্য ভাবাদর্শ বা কর্মকাণ্ডের প্রচার। প্রচারমূলক বিষয়বস্তুকে এইভাবে সাজাতে হবে ঃ

১। মনোরঞ্জন (entertainment) সত্তর ভাগ।

২। তথ্য (information) কুড়ি ভাগ।

৩। পরামর্শ (instruction) দশ ভাগ।

তথ্য ও পরামর্শ ঘটনার অপরিহার্য অঙ্গরূপে অন্তর্ভুক্ত না হলে গোটা আয়োজনটিকে "এইরে জ্ঞান দিচ্ছে" বলে শ্রোতারা ঠাট্টা করবেন এবং রেডিও বন্ধ করে দেবেন কিংবা অন্য কেন্দ্রের অনুষ্ঠান শুনবেন।

ধারাবাহিক সংসার-চিত্রকে বাস্তবধর্মী হতে হবে। আলোচ্য বিষয়গুলোর সঙ্গে চরিত্রের যথার্থ একাত্মতা বা Proper identification থাকা চাই। ঘটনা-বিন্যাসে ঘরোয়া কথাবার্তা, আহার-নিদ্রা, চাষাবাদ, শীত-গ্রীষ্ম-বর্ষা, জন্ম-মৃত্যু-বিবাহ, আনন্দ-শোক-বিরহ, ভালোমন্দ—সবকিছু জীবন থেকে কুড়িয়ে নিতে হবে, কল্পনা করে নয়। সংসার-চিত্রের আদর্শ পটভূমি গ্রাম। ভাষায় বুদ্ধির প্যাচ থাকবেনা। প্রতিটি খণ্ডের সমাপ্তি হবে পরবর্তী ঘটনার স্পষ্ট আভাস দিয়ে। "শেষ হয়েও হইলনা শেষ"—ছোটগল্প সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের এই মন্তব্য এক্ষেত্রেও স্মরণীয়।

৫৩। "আমি মদন বলছি" ধারাবাহিক ভাবে অভিনয় করেছিলেন কৌতুক অভিনেতা রবি ঘোষ, ১৯৭৬ সালে কোলকাতা কেন্দ্র থেকে।

যাত্রা

ডক্টর আশুতোষ ভট্টাচার্য 'যাত্রা' নাটকের নামকরণ সম্পর্কে বলেন, যাত্রা যা ধাতু হতে এসেছে। এই ইন্দো-ইউরোপীয় শব্দটি "গমন অর্থে ব্যবহৃত হইত। এই গমন উপলক্ষে উৎসবাদি অনুষ্ঠিত হইত বলিয়া কালক্রমে উৎসব অর্থেই যাত্রা শব্দটি ব্যবহৃত হইয়া থাকে।"[৭৪]

খোলামেলা আসরে পরিবেশনযোগ্য নাচে গানে সমৃদ্ধ আবেগ প্রধান লোকনাট্যাভিনয়ের নাম যাত্রা।

যাত্রা এখন কেবলমাত্র উৎসবের মধ্যেই সীমিত নেই। কি শহরে কি গ্রামে সর্বত্র এখন যাত্রা-নাটক নিয়মিত অভিনীত হয়। লোকরঞ্জনের মাধ্যম হিসেবে যাত্রা অপরিসীম জনপ্রিয়তা অর্জন করেছে।

কয়েকটি বিশেষ গুণে যাত্রানাটক আধুনিক থিয়েটার বা মঞ্চ-নাটক থেকে স্বতন্ত্র। যথা ঃ

(১) যাত্রা মঞ্চরীতি অনুসরণে অভিনীত হয় না। দর্শক পরিবেষ্টিত খোলা আসরের মাঝখানে অভিনীত হয় বলে অভিনয় স্থলকে 'আসর' বলা হয়। শহরের সাধারণ নাট্যমঞ্চেও যাত্রা অনুষ্ঠিত হয় তবে তাতে যাত্রার নিজস্ব ঢং পরিবর্তিত হয়না। যাত্রা অভিনয়-প্রধান নাটক। শ্রোতারা জনতা হয়ে আসরে বসেন। তাঁদের দর্শকে রূপান্তরিত করার দায়িত্ব অভিনেতার।

(২) অতি অভিনয়, চকিতধর্মী আচরণ, দৈহিক গঠন ও সাজসজ্জার আতিশয্য দর্শককে আকৃষ্ট করে।

(৩) আলোকসম্পাত অনাবশ্যক।

৭৪। ডক্টর আশুতোষ ভট্টাচার্য, বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস, পৃঃ--২৭-২৮

(৪) মঞ্চ দৃশ্য ও সংলাপের আশ্রয় নেয়, যাত্রা মূলতঃ সংলাপ-আশ্রয়ী। চরিত্রের সাজসজ্জা সংলাপ দ্বারা পুষ্টিলাভ করে।

সংলাপ-প্রধান বলেই যাত্রানাটক বেতারে সাফল্য অর্জন করেছে।

বেতারোপযোগী যাত্রানাটক রচনার কয়েকটি জ্ঞাতব্য বিষয় ঃ

(১) বিষয় নির্বাচন ঃ যথা, ঐতিহাসিক, সামাজিক ইত্যাদি

(২) প্রচারসীমা নির্ধারণ।

(৩) বক্তব্য উপযোগী রচনারীতি।

(৪) সংলাপ ও সঙ্গীতের মধ্যে সামঞ্জস্য বিধান।

(৫) চরিত্র সংখ্যা ঃ যাত্রানাটকে চরিত্রসংখ্যা অত্যধিক থাকে। বেতারের জন্য অপ্রধান চরিত্রগুলো বাদ দিয়ে তাদের বক্তব্য প্রধান কোনো চরিত্রের সংলাপ দ্বারা প্রকাশ করা যেতে পারে।

(৬) পৌরাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক, জীবনীমূলক—প্রভৃতি কাহিনীর নিজস্ব ঢং বজায় রাখতে হবে। যথা, দ্রুততা, সংঘর্ষ, রাজাজ্ঞা, তাৎক্ষণিক বিচার ও সিদ্ধান্ত, নির্বিচার পরিণাম—ইত্যাদি ঐতিহাসিক নাটকের সাধারণ লক্ষণ।

(৭) বিবেক চরিত্র গানের মাধ্যমে প্রতিষ্ঠিত হবে। বেতারে গান এমনিতেই শ্রুতিমধুর। ইঙ্গিতগর্ভ পদরচনার দ্বারা বিবেক চরিত্রকে আসরের মত জীবন্ত করে তুলতে হবে। আবির্ভাব ও অন্তর্ধান সংলাপে ব্যাখ্যাত হবে।

(৮) চরিত্রের অবস্থান, দূরত্ব, অঙ্গভঙ্গি, পতন ও মূর্ছা সংলাপে এবং কণ্ঠস্বরের বিশেষ অভিব্যক্তিতে পরিস্ফুট হবে।

(৯) ছোট ছোট সংলাপ যেন গোটা দৃশ্য জুড়ে না থাকে। যুক্তাক্ষর সমৃদ্ধ দীর্ঘ সংলাপ যাত্রানাটকে গাম্ভীর্য আরোপ করে। আবেগ প্রধান সংলাপ দর্শকের একাগ্রতা বাড়ায়।

(১০) ঘটনা-বিন্যাসে ও ভাষায় চমক সৃষ্টি করতে পারলে দর্শকের

মনোনিবেশ অব্যাহত রাখা যায়। আগেই উল্লেখ করেছি, যাত্রা নাটকের দর্শক প্রকৃতপক্ষে জনতার বিশ্রান্ত সমাবেশ।

(১১) সংলাপহীন চরিত্র রাখা যাবেনা।

(১২) যাত্রানাটকের প্রচলিত নাম যাত্রাগান। সঙ্গীত যাত্রানাটকের অলংকার।

প্রামাণ্য নাটক (Documentary Play)

বেতার নাটকের সংজ্ঞা অনুসারে বাস্তব ঘটনার খণ্ডচিত্রগুলো গ্রন্থনার সাহায্যে অখণ্ডরূপে প্রযোজিত হয়ে উঠলে প্রামাণ্য নাটকের অভিধা প্রাপ্ত হয়। এই শ্রেণীর নাটকের উপাদান কল্পিত নয়, সত্যাশ্রয়ী; কাহিনী অবিচ্ছেদ্য নয়, একই কর্মকাণ্ডের নানাদিক; নাট্যকার নেপথ্যে নয়, গ্রন্থনায় বিদ্যমান; রেকর্ডিংস্থল স্টুডিও অভ্যন্তর নয়, ঘটনাস্থল; চরিত্র না কল্পিত না ঐতিহাসিক, জীবিত মানুষের সুখ-দুঃখ ও হাসিকান্নায় জড়িত তথ্যাদি টেপরেকর্ডারে ধরে আনতে হবে। রূপকানুষ্ঠান বা radio feature রচনা ও প্রযোজনা একই নিয়মে সম্পাদিত হয়। পার্থক্য এই যে রূপক একটি খণ্ডচিত্র, প্রামাণ্য নাটক একটি সম্পূর্ণ দলিল। প্রথমটিতে তথ্যের প্রাধান্য, দ্বিতীয়টিতে জীবনের রূপায়ণ। প্রথমটিতে কল্পনার অবকাশ নেই, দ্বিতীয়টির তথ্যায়ন কল্পনার সাহায্য নিতে পারে। প্রথমটি তথ্যের দলিল, দ্বিতীয়টি তথ্যা-শ্রয়ী নাটক। প্রযোজনা রীতিতে সাদৃশ্য বর্তমান থাকায় রূপক ও প্রামাণ্য নাটকের ব্যবধান মাঝে মাঝে অস্পষ্ট আকার ধারণ করে।

ফরাসী documentum শব্দটি ভ্রাম্যমান লেখকের ভ্রমণচিত্র বোঝাতো। ভ্রমণ বৃত্তান্ত যে সত্য এই আত্মশ্লাঘা প্রমাণের উদ্দেশ্যে ফরাসীরা ভ্রমণকাহিনীকে ডকুমেণ্টারি নামে অভিহিত করতেন। জন্ গ্রীয়ার্সন ঠাট্টা করে বলেছেন, Documentary is a clumsy description, but let it stand.[৫৫]

৫৫। GRIERSON ON DOCUMENTARY EDITED BY FORSYTH HARDY, P. 35

চিত্র সমালোচক জন্ গ্রীয়ার্সনই ডকুমেন্টারি শব্দটিকে চলচ্চিত্র প্রসঙ্গে সর্বপ্রথম ব্যবহার করেন। তিনি তথ্যচিত্রকে creative treatment of actuality[৭৬] বলে অভিহিত করেন। তাঁর এই সংজ্ঞা এখন সর্বজনস্বীকৃত। র‍্যালফ্ মিল্টনের মতে, তথ্যায়নের অর্থ 'প্রমাণ করা।' শ্রোতাকে তথ্য, রেকর্ডিং, সাক্ষাৎকার, শব্দসংকেত (sound effects) ইত্যাদি দ্বারা বোঝাতে হবে যে, অনুষ্ঠানটি কল্পনাশ্রয়ী নয়, সত্যাশ্রয়ী।

র‍্যালফ্ মিল্টন প্রামাণ্য অনুষ্ঠানকে ঐতিহাসিক, সাংস্কৃতিক, জীবনচরিত মূলক, বিজ্ঞানভিত্তিক ও সংবাদ-ভাষ্য—এই পাঁচটি শ্রেণীতে বিভক্ত করেছেন। তাঁর এই শ্রেণী-বিভাগ বিষয়ের, নাটকের নয়।

স্টুডিওর সাহায্য ছাড়া প্রামাণ্য নাটকের পাণ্ডুলিপি রচনা করা যায় না। প্রামাণ্য নাটক প্রকৃতপক্ষে প্রযোজিত হয়, সাধারণ নাটকের মত রচিত হয় না।

উদাহরণ ঃ

একটি বস্তিতে আগুন লেগেছে। আপনি সেখানে ছুটে গেলেন। সঙ্গে রেকর্ডার।

চোখের সামনে ঘরবাড়ী ভস্মীভূত হয়ে যাচ্ছে। গলিপথে মানুষের ভিড়। নারী-পুরুষের চিৎকার, শিশুদের কান্না, ঘরবাড়ী পতনের শব্দ। দূরে দমকলের ঘনঘন ঘন্টাধ্বনি। দমকল কাছে আসতে পারছেনা। আপনি সময় নষ্ট না করে সতর্কতার সঙ্গে বিভিন্ন শব্দ ও পরিবেশগত চিৎকার-কোলাহল রেকর্ড করলেন। দমকল বাহিনী ও স্থানীয় যুবকদের যুক্ত প্রচেষ্টায় অগ্নি নির্বাপিত হোল। এবার আপনি রেকর্ডিং শুরু করলেন। সমাজ বিরোধী, সমাজসেবী, ক্ষতিগ্রস্ত মানুষ—যথাসম্ভব সকলশ্রেণীর মানুষের সাক্ষাৎকার ও শব্দচিত্র

৭৬। GRIERSON ON DOCUMENTARY : Edited with an introduction by FORSYTH HARDY.

রেকর্ড করলেন। অনেক তথ্য নোটবইতে টুকে নিলেন। স্টুডিওতে ফিরে এলেন।

এখন আপনার কাজ, শব্দাদি, কান্না, চিৎকার, মন্তব্য এবং পরিবেশ—সব কিছুর খণ্ডচিত্রগুলোকে সংহত করে গ্রন্থনাসূত্রে একটি নাট্যকলেবর গঠন করা।

গঠন প্রণালী ঃ

ক) বাজিয়ে শুনে পরীক্ষা করে দেখুন, রেকর্ডিং ঠিক হয়েছে কিনা। ভালো অংশ বেছে নিন। টুকরো কাগজ গুজে নাট্যসৌধ রচনার উপযুক্ত মশলা চিহ্নিত করে রাখুন। সম্পাদনার সময় নির্দিষ্ট অংশ খুঁজে পাওয়া সহজ হবে।

খ) বিষয়বস্তু সংগ্রহের সময় মনে মনে নিশ্চই রচনা ও প্রযোজনার কাজ চলছিল। এবার তা স্মরণ করুন এবং গ্রন্থনা লিখুন। গ্রন্থনাংশ দীর্ঘ হলে বিশ্বাসযোগ্যতা হ্রাস পেতে পারে।

গ) নাটকটিকে শুরুতেই প্রামাণ্য বলে ঘোষনা করা হলে শ্রোতারা স্পট রেকর্ডিং এর ত্রুটিগুলো ক্ষমার চক্ষে দেখবেন।

ঘ) উপসংহার ইঙ্গিতময় হবে। কোনো সমাজবিরোধীর কাজ না অন্তর্ঘাতমূলক চক্রান্ত অসংখ্য মানুষের সর্বস্বান্ত হওয়ার কারণ, সেদিকে অনুক্ত-অঙ্গুলি নির্দেশ করা ভালো। ক্ষতিগ্রস্ত পরিবারের প্রতি শ্রোতার সহানুভূতি আকর্ষণ করা সত্যাশ্রয়ী নাটক নিবেদনের অন্যতম উদ্দেশ্য। যেহেতু নাটক রচনা একমাত্র লক্ষ্য, এই জন্য সতর্ক থাকতে হবে কয়েকটি বিশেষ চরিত্রের ব্যক্তি-জীবন যেন প্রাধান্য পায়। উদ্দেশ্য, নায়ক-নায়িকা চিহ্নিত করা। অগ্নিকাণ্ডে কেবল গৃহদাহই হয়নি, মনও পুড়েছে; ভালোবাসার সম্ভাবনাকে পর্যুদস্ত করেছে মানুষের চক্রান্ত, এই ধরনের প্রতিপাদ্য কিছু দাঁড় করানো যেতে পারে।

রচনার সংক্ষিপ্ত নিদর্শন ঃ

গ্রন্থনা ঃ প্রিয় শ্রোতৃবৃন্দ, আজ আপনাদের এমন একটি নাটক শোনাব যাতে অভিনয় নেই। একটি বাস্তব ঘটনার নাট্যরূপ মাত্র। আজকের নাটক "আগুন"।

(ক্ষণস্থায়ী যন্ত্রসঙ্গীত) নাটকের চরিত্র অগ্নিকাণ্ডে সর্বস্বান্ত কয়েকটি পরিবার। নাট্যানুষ্ঠান—"আগুন"।

শব্দ সংকেত ঃ আগুনের শব্দ বাড়ে ও কমে।

লেখক ঃ ঘটনাস্থল উল্টোডাঙ্গায় উদ্বাস্তু কলোনী থেকে বলছি। হ্যাঁ, এই হচ্ছে সেই অভিশপ্ত কলোনী, গতকাল বেলা দশটার সময় যেখানে আগুন লেগেছিল।

রমেন্দ্র ঃ (কান্নায় ভেঙে পড়েছেন) বাবু, যার অনেক আছে তার কথা আলাদা। কিন্তু আমার যা আছিল সব গেছে। কিচ্ছু নাই কিচ্ছু নাই। আমি এখন পথের ভিখারী, কি কইর‍্যা বাঁচুম কন্‌তো ?

লেখক ঃ রমেন্দ্রনাথ ফিরিওয়ালা। বনগাঁ লাইনে চানাচুর বেচেন। নিজেই ভাজেন চানাচুর।

লেখক ঃ রমেনবাবু, আগুন যখন লাগে তখন আপনি কোথায় ছিলেন ?

রমেন্দ্র ঃ আমায় 'তুমি' কন বাবু। বয়সে আপনি আমার গুরুজন। যখন আগুন লাগে তখন আমি মাল কিনতে গেছি শিয়ালদ। বাবা ঘরে ছিল। কিন্তু বুড়া মানুষ কি করবে ?

বৃদ্ধ ঃ ছাওয়াল বাড়ী থাকলে এইভাবে সব পুইড়ে যায় ? সব কপাল। সব কপাল।

রমেন্দ্র ঃ উনি আমার বাবা।

লেখক ঃ সে বুঝতে পেরেছি।

রমেন্দ্র ঃ মায়ের বাঁও হাতখান পুইড়ে গেছে।

লেখক ঃ তিনি কোথায় ?

রমেন্দ্র ঃ নীলরতন সরকার হাসপাতালে আছে।

লেখক ঃ খুব পুড়েছে কি ?

রমেন্দ্র ঃ কম না। ভালো হইতে আটদশ দিন তো লাগবই।

শব্দ সংকেত ঃ কোলাহল। কোলাহল ছাপিয়ে দুটি কণ্ঠস্বর ভেসে উঠবে। একটি বয়স্ক ব্যক্তির, অপরটি তরুণীর।

পুরুষ ঃ বাবু এই রেকর্ডিংডা কবে শুনা যাইব ?

লেখক ঃ আগামীকাল রাত আটটায় (কেন্দ্রের নির্দিষ্ট মিটার উল্লিখিত হবে)। আপনার রেডিও আছে ?

পুরুষ ঃ আইজ্ঞে না। এক দুকানে দাঁড়াই শুইনা নিমু।

তরুণী ঃ আমার কথা রেকর্ড করবেন ?

লেখক ঃ তুমি—তোমার নাম ?

তরুণী ঃ আমার নাম জ্বালা।

লেখক ঃ দুর ! জ্বালা কখন মানুষের নাম হয় ?

তরুণী ঃ সেই কথাটা রমেনদাকে জিজ্ঞেস করুন। আমি নাকি রাতদিন জ্বালাই তাই আমাকে জ্বালা বলে।

রমেন্দ্র ঃ জ্বালাস না তুই ? মিথ্যে বলছি ?

পুরুষ ঃ অগো এই ঝগড়াও শুনা যাইব রেডিওতে, বাবু ?

লেখক ঃ হ্যাঁ ! (কণ্ঠস্বর রূপান্তরিত) রমেন্দ্র ও জ্বালাকে সঙ্গে নিয়ে আমি এগিয়ে গেলাম একটি গাছের নিচে। গাছ ঠিক নয়, গাছের পোড়া দেহ। তারই নিচে আশ্রয় নিয়েছে বস্তির কয়েকটি পরিবার।

শব্দ সংকেত ঃ পরিবেশ সূচক।

এমনি করে শব্দ সংকেত, সংলাপ, সাক্ষাৎকার, গ্রন্থনা ইত্যাদি সংযোজিত হতে থাকবে।

Warren Kenton গ্রন্থনাকে উপন্যাসের রূপ দিয়ে প্রামাণ্য নাটক রচনা করেছেন। এই ধরনের রচনা উপন্যাস-রসাশ্রয়ী বলে সুখপাঠ্য। তবে, নাট্যাংশ বিচ্ছিন্নরূপে অভিনীত হলে বা সংযোজিত হলে প্রমাণসিদ্ধ মনে হবে কিনা সন্দেহ। তাঁর Gay Fawkers' Night সুদীর্ঘ নাট্যোপন্যাস বলে এখানে উল্লেখ সম্ভবপর নয়। আমার বক্তব্য, উপন্যাস-আশ্রিত নাটক সত্যনিষ্ঠ হতে পারেনা। প্রামাণ্যনাটকে গ্রন্থনাই খণ্ডাংশের সংযোগসূত্র।

২১। প্রচার নাটক (Publicity Play)

প্রচার নাটক উদ্দেশ্য মূলক। উদ্দেশ্য ঃ (১) রাজনৈতিক মতবাদ প্রচার (২) সরকারী সাফল্য জনসমক্ষে তুলে ধরা (৩) ভাবাদর্শ প্রচার (৪) মানব কল্যান প্রকল্প জনপ্রিয় করা। চীন, রাশিয়া, জার্মানী, ভিয়েতনাম প্রভৃতি সমাজতান্ত্রিক রাষ্ট্রে রাজনৈতিক ভাবাদর্শ প্রচারমূলক নাটক খুব জনপ্রিয় ; মার্ক্স, লেনিন, মাও-সে-তুং প্রমুখ সংগ্রামী চরিত্র নিয়ে পৃথিবীর প্রায় সব দেশেই নাটক রচিত হচ্ছে। সরকারী নীতি ও সাফল্য প্রচার নাটকের বিষয় হতে পারে। মহাপুরুষদের জীবনী নিয়ে রচিত নাটক ভাবাদর্শে সমৃদ্ধ থাকে। রাষ্ট্র-সংঘের বহু মানব কল্যান প্রকল্প, যথা, ম্যালেরিয়া, বসন্ত প্রভৃতি মারাত্মক রোগের আক্রমণ থেকে পৃথিবীকে মুক্ত করা, আন্তর্জাতিক সম্প্রীতি প্রতিষ্ঠা করা—ইত্যাদি আদর্শ নাটকের মাধ্যমে জনপ্রিয় করে তোলা যায়।

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের সময় বি. বি. সি. সহ অন্যান্য মিত্র রাষ্ট্রের বেতারসংস্থা প্রচারমূলক অনুষ্ঠানে নাটক অন্তর্ভুক্ত করতো। এই ধরনের নাটককে শ্রুতিমাধুর্যে সমৃদ্ধ করে তোলা দুরূহ কাজ। নিম্ন-লিখিত বিষয়গুলির উপর গুরুত্ব দিলে প্রচারনাটক গ্রহণযোগ্য হতে পারে।

(ক) প্রচারের দিকটা প্রচ্ছন্ন থাকবে। ধারাবাহিক নাটিকায় তথ্য পরিবেশনের যে সূত্রের উল্লেখ করা হয়েছে—মনোরঞ্জন সত্তর ভাগ, তথ্য কুড়ি ভাগ, পরামর্শ বা নির্দেশ দশ ভাগ— এক্ষেত্রেও তা মেনে চলা আবশ্যক।

(খ) মৌলিক নাটকের শিল্পরীতি অনুসৃত হবে।

(গ) নিবিচার প্রচারে নাটক নিম্নমানের হয়ে যায়।

(ঘ) নীরস ও সংখ্যাবাচক তথ্যাদি পরিহার করা ভালো, যেমন, বন্যাকবলিত অঞ্চলে কত সংখ্যক নলকূপ বসেছে, কতলোক

খয়রাতি সাহায্য পেয়েছে, কতজনকে কলেরা ও বসন্তের প্রতি-ষেধক টিকা-ইনজেকসন দেওয়া হয়েছে, এসব কথিকার বিষয়বস্তু। কিন্তু টিকা না নেওয়ায় একটি সুন্দরী মেয়ের বসন্তরোগ হোল, পাকা সম্বন্ধ ভেঙ্গে গেল, মনের দুঃখে মেয়েটি শেষপর্যন্ত আত্মহত্যা করল—এই আবেগপ্রধান দিকগুলো নাটকের বিষয়বস্তু হতে পারে।

(ঙ) তথ্যের আধিক্য, পরিসংখ্যান, যোগ-বিয়োগ ইত্যাদি নাটককে হিসেবের খাতায় পরিণত করে।

(চ) কর্তৃপক্ষের উদ্ধৃতি দিয়ে সত্য নির্ণয়ের চেষ্টা নাটককে রূপকে পরিণত করে।

(ছ) কথাটা সত্য, বিশ্বাস করুন, এইভাবে শ্রোতার দৃষ্টি আকর্ষণ করলে নাটক আর নাটক থাকেনা।

'শিল্পের জন্যই শিল্প' এই সাহিত্যাদর্শ প্রচারধর্মী নাটকে পুরো-পুরি রক্ষা করা সম্ভবপর নয়। রাজনৈতিক ভাবাদর্শ প্রচারমূলক নাটকের একটি উদাহরণ সু-শূ-ইয়াং রচিত "লয়্যাল হার্টস" নাটক।[৫৭] নাটকটির কেন্দ্রীয় চরিত্র ডকটর ফ্যাং লিং শূয়ান কমিউনিষ্ট পার্টির সদস্য। তিনি প্রধানমন্ত্রী চৌ-এন-লাই এর একটি ভাষণে অনুপ্রাণিত হয়ে হৃদ্‌রোগের ঔষধ আবিষ্কারে গবেষণারত। চীন দেশের প্রচলিত ভেষজ ও পাশ্চাত্যের আধুনিক ঔষধের সংমিশ্রণে তিনি নতন ঔষধ তৈরি করবেন। তাঁর সমস্ত পরিকল্পনা বানচাল করে দেওয়ার চক্রান্তে লিপ্ত তাঁরই জামাতা চুয়াং চি শেং। চক্রান্ত যখন ফাঁস হয়ে গেল তখন দেখা গেল চুয়াং চার দুষ্ট-চক্রের নেতা। নাটকে পরোক্ষ ভাবে মাও পত্নী চিয়াং চিং, চ্যাং চুন-চিয়াও, উয়া ও উয়েন-ইউয়ান এবং ওয়াং হুং-ওয়েন—এই চার ব্যক্তির নিন্দা করা হয়েছে। স্বামীর ঘৃণ্য স্বভাবের প্রতিবাদে ফ্যাং-দুহিতা চিংসু যখন বিবাহবিচ্ছেদের প্রতিজ্ঞা নিল তখন গোটা নাটকে ছড়ানো মাও-আদর্শ ভিড় করে এল দর্শকের সামনে।

৫৭। CHINESE LITERATURE BY FOREIGN LANGUAGE PRESS: PEKING (37) CHINA.

ঘটনা পিত্রালয়ে ঃ

চিংসু ঃ (দরজা দেখিয়ে) এক্ষুনি বেরিয়ে যাও এখান থেকে।

চুয়াং ঃ (বিহ্বল হয়ে) কিন্তু কারণটা কি চিংসু। চিং সু……

চিংসু ঃ (অধৈর্য) চুয়াং চি-শেং, পুরো একটা যুগ তুমি আমায় প্রতারণা করেছ। অথচ আমি তোমায় বিশ্বাস করেছি। সহানুভূতি দেখিয়েছি। তোমার বিপদে-আপদে সঙ্গিনী হয়েছি। তোমার সাফল্য ও ব্যর্থতা সমানভাবে ভাগ করে নিয়েছি। অভদ্র ব্যবহার ও নিরুত্তাপ সান্নিধ্য—তাও সহ্য করেছি। তোমার জন্য আমি সর্বস্ব বিসর্জন দিয়েছি। কেন জান? শুধু এই ভরসায় যে, তুমি দলের একজন বিশ্বস্ত সদস্য হয়ে উঠবে, একজন ভালো ডাক্তার হবে। (নীরবতা) কিন্তু এমনটি যে আমি স্বপ্নেও ভাবিনি। তুমি ভণ্ড, তুমি রাজনীতির সুযোগ সন্ধানী। বৈজ্ঞানিক তথ্য সম্পর্কেও তুমি মিথ্যাচার করেছ। নিজের পরিবারকে বিকিয়ে দিলে, বিকিয়ে দিলে কমরেডদের…। তুমি, তুমি স্বয়ং চেয়ারম্যান মাওয়ের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করেছে, প্রধান মন্ত্রী চৌয়ের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করেছ। আজ থেকে তুমি আমার কেউ নও। আত্মবিকৃত মানষের সঙ্গে আমি ঘর করিনা।

নাটকটি প্রচারধর্মী হলেও সুখপাঠ্য। সংলাপ জোরালো, চরম প্রচার কার্যের বাহক।

মহৎ সাহিত্য মাত্রই প্রচার কিন্তু প্রচারধর্মী রচনা মাত্রই সাহিত্য নয়। জগতের শ্রেষ্ঠ সাহিত্যকর্মেই রয়েছে প্রচার। তবে তা স্বতন্ত্র ধরনের। প্রচার নীতির, আদর্শের ও সত্যানুভূতির। সামাজিক, অর্থনৈতিক ও রাজনৈতিক আদর্শের সহস্র পরিবর্তন অগ্রাহ্য করে, জাতি, ধর্ম ও ভাষার প্রাচীর ভেঙে মহৎ সাহিত্য যে যুগ থেকে যুগান্তরে পাড়ি দেয় অবলীলাক্রমে, তার কারণ সাহিত্যের অন্তর্নিহিত বাণী মানুষের অন্তরকে স্পর্শ করে, মনুষ্যত্বের উন্নত সোপানে পাঠক, দর্শক ও শ্রোতাকে প্রতিষ্ঠিত করে।

॥ ১৭ ॥

নাট্য প্রবচন

(Dramatic Phrases and Idioms)

নাট্যকার স্বাধীন মনোবিলাসের অধিকারী নন। কবির আনন্দ সৃষ্টিতে, নাট্যকারের আনন্দ দর্শক ও শ্রোতার চিত্ত জয়ে ; পাঠকের স্বীকৃতি কবিকে খুশি করে মাত্র। আনন্দের এক ধাপ নিচে সন্তুষ্টি। নাট্যকারের সৃষ্টির যাথার্থ্য প্রমাণ করে দর্শক তথা শ্রোতার আনন্দলাভ। স্বাধীন মনোবিলাস দ্বারা এটা সম্ভব নয়। এই জন্য নাট্যকার রচয়িতা ও সমালোচক। সমালোচকের মনই শ্রোতার মন। সমালোচকের দৃষ্টিতে নাটক কয়েক সহস্র বৎসরের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় কয়েকটি বিশিষ্ট প্রয়োগরীতির ছকে আবদ্ধ হয়ে পড়েছে। বেতারনাটক উনবিংশ শতাব্দীর সাহিত্যশিল্প হলেও নাটকের গোত্রসুলভ বংশ ধারায় উদ্ভূত। তাই মঞ্চনাটকের মত রচনায় শব্দ প্রকরণ না থেকে পারে না। এই অধ্যায়ে কয়েকটি নাট্যপ্রবচন ক্রমিক গুরুত্ব অনুযায়ী সংক্ষেপে ব্যাখ্যা করা হোল।

সংযোজনা (Continuity)

বেতার অনুষ্ঠানের বিভিন্ন বিষয় নিবেদনের মধ্যে ধারাবাহিকতা রক্ষার জন্য ঘোষকের মন্তব্যকে continuity বলা হয়। শব্দটি এখন একাধিক অর্থে প্রয়োগ করা হয়। Robert L. Hilliard এর মতে পাণ্ডুলিপি ও সংযোজনার অর্থ বিনিময়যোগ্য। অর্থাৎ দুটো প্রায় একই অর্থ বহন করতে সক্ষম The terms "Continuity" and "Script" often are interchangeable . পাণ্ডুলিপির লিখিত রূপে বাচিক ও নৈঃশব্দ ক্রিয়ার উল্লেখ থাকে মাত্র। লিপিকৃত রূপের

অতিরিক্ত সংযোজনযোগ্য উপাদানকে পাণ্ডুলিপির সঙ্গে যুক্ত করে সংযোজনা। ব্যবহারিক দিক দিয়ে বাংলায় এই শব্দটি এখন "বিশেষ ঘোষণা"!

নাটকে ধারাবাহিকতার অর্থ ঘটনা-বিন্যাসের সংযুক্তি। চরিত্রায়ন ও সংকটপ্রবাহের গতিশীলতা রক্ষায় ব্যর্থ হয়ে দুর্বল নাট্যকার বারবার নাটকের অঙ্গচ্ছেদ করেন। প্রসঙ্গান্তর ক্রিয়াকে পূর্বে G. F. বলা হোত। জি, এফ, মানে গ্রীন ফ্লিক বা সবুজ সংকেত। টেপ্ রেকর্ডিং প্রথা চালু হওয়ার আগে নাটক Live broadcast হোত অর্থাৎ সরাসরি স্টুডিও মঞ্চ থেকে প্রচারিত হোত। একটি দৃশ্য শেষে সবুজ আলো জ্বলে উঠতো। তখন সঙ্গীত অথবা শব্দ-সংকেত প্রয়োগ করা হোত। তারপর পরবর্তী দৃশ্যের অভিনয়। নাট্যকার উপযুক্ত সংলাপ দ্বারা দুটি প্রসঙ্গের মধ্যে ধারাবাহিকতা রক্ষা করবেন কেননা সূচনা পর্বের 'সবুজ সংকেত' প্রথা বর্তমানে অচল।

সহচারবাদ (Parallelism)

নাট্য-ক্রিয়ার পুনরাবৃত্তির নাম সহচারবাদ। একটি বক্তব্য দুটি স্বতন্ত্র প্রসঙ্গে উক্ত হয়ে দুটি ক্ষেত্রেই বিশিষ্টরূপ লাভ করতে পারে। কখনো একই প্রসঙ্গ দু জায়গায় উত্থাপিত হয়ে সংঘাতের বীজ বপন করে দিতে পারে। মহাভারতের নারদ চরিত্র তার শ্রেষ্ঠ নিদর্শন। তিনি একই প্রসঙ্গ তুলে এক দেবতার বিরুদ্ধে অন্য দেবতাকে ক্ষেপিয়ে তোলেন। কখনো বা সংকট সৃষ্টির উপাদানগুলোকে নাট্যাঙ্গে ঘনীভূত করার জন্য একই প্রসঙ্গ দুটি ভিন্ন পরিবেশে উক্ত হতে পারে।

সহচারবাদ ও বৈসাদৃশ্য বা Contrast নাটকের একই উদ্দেশ্য সাধন করে। ভালোর পাশে মন্দ, ত্যাগের পাশে স্বার্থ—এমনি করে বিপরীতধর্মী দুটি গুণের পার্থক্য পাশাপাশি তুলে ধরে ঘটনা-বিন্যাসকে জটিলতার আবর্তে জড়ানো সম্ভব। ভালো-মন্দর তুলনা

চরিত্র সৃষ্টিতেও অবদান জোগায়। বিপরীতধর্মী চরিত্র মুখমুখি হয়ে একে অপরকে শুধু উজ্জ্বলই করেনা, অন্তর্দ্বন্দ্বকেও প্রকটিত করে।

বেতারনাটকে পুনরাবৃত্তির সুযোগ কম, তবে বৈসাদৃশ্য রচনা দ্বারা নাট্যরসকে ঘনীভূত করা যায়। হাস্যরস সৃষ্টির একটি বিশিষ্ট উপকরণ Contrast. সিরিয়াস ড্রামার একঘেঁয়েমি দূর করার অন্যতম উপায় বিশিষ্ট চরিত্রের পাশাপাশি কৌতুক চরিত্র সৃষ্টি।

Parallelism ও Contrast—এই দুটো নাট্য প্রবচনের মধ্যে প্রথমটি পরিণত বুদ্ধির কাজ। স্মরণ রাখা কর্তব্য, দুটি আঙ্গিক স্বাভাবিকরূপে গড়ে না উঠলে নাটকের অঙ্গহানি ঘটার সম্ভাবনা।

পতৎপ্রকর্ষ (Anti Climax)

এ্যান্টি ক্লাইমেক্স শব্দটির আসল অর্থ নিরূপণ দুরূহ ব্যাপার। আদিতে শব্দটির অর্থ ছিল দ্বন্দ্বমুখর ঘটনা প্রবাহের প্রতিশ্রুত উৎকর্ষে উপনীত না হয়ে তুচ্ছ পরিণতি লাভ করা। ইদানীং শব্দটি নানা অর্থ বহন করে। যথা, (১) অবাঞ্ছিত উপসংহার (২) মহৎ উত্তরণ থেকে প্রতিপাদ্য বিষয়ের অপকর্ষে পতন (৩) আকস্মিকতা ঘটিয়ে উৎকর্ষকে বিপরীতমুখী করা। যেমন, প্রতিমার মাথাটি নিখুঁতভাবে উল্টো দিকে বসিয়ে দেওয়া। বসানো যতই নিখুঁত হোক মূল ক্রিয়াটিই ত্রুটিপূর্ণ।

হাওয়ার্ড লসনের ব্যাখ্যা অনুসারে নাটকের ক্লাইমেক্স হচ্ছে তীব্রতম অনুভূতির অন্তিম মুহূর্ত যাকে আর কোনোমতেই প্রলম্বিত করা উচিত নয়। ঔৎসুক্যের অবসানমুহূর্ত বিলম্বিত হলেই পতৎপ্রকর্ষের অনুপ্রবেশ ঘটে।

রবীন্দ্রনাথের বিসর্জন' নাটকের অভিপ্রেত ক্লাইমেক্স রঘুপতির প্রাণাধিক প্রিয়শিষ্য 'জয়সিংহের আত্মবলিদান'। রঘুপতির অন্ধ ধর্ম-বিশ্বাসে চরম আঘাত হানবার উপায় হিসাবে জয়সিংহের আত্মহত্যা

অর্থপূর্ণ পরিণাম। জয়সিংহ নিজরক্তে মাতৃপূজায় জীববলি দান চিরতরে বন্ধ করে দিল, এই প্রতিপাদ্য উৎকর্ষে উন্নীত না হয়ে যদি এমন হয় যে, একটি মাত্র আঙ্গুল কেটে ফেলে জয়সিংহ মৃতবৎ পড়ে ছিল আর তাতেই রঘুপতির মানসিক পরিবর্তন ঘটল, তা হলে বলতে হবে নাটক এ্যান্টিক্লাইমেক্সএ শেষ হয়েছে। জয়সিংহের প্রাণদান রঘুপতির মনে পরিবর্তন ঘটাতে ব্যর্থ হোল এইরূপ ক্লাইমেক্সকে অবাঞ্ছিত উপসংহার বলা সঙ্গত। জয়সিংহ মহৎ আদর্শের পথে অনেকদূর অগ্রসর হয়েও মানসিক দৌর্বল্যে আত্মহত্যা করলনা, ছুটে পালাল; এইরূপ হাস্যকর পরিণামকে অপকর্ষে পতন বলা যায়। যুক্তি, তর্ক ও প্রার্থনা—সব চেষ্টা ব্যর্থ হওয়ায় জয়সিংহ শেষ পর্যন্ত গুরুকে হত্যা করে শেষ পূজার আয়োজন করল, এইরূপ আকস্মিক পরিণামকে বিপরীতমুখী উৎকর্ষ বলা যেতে পারে। প্রতিপাদ্য বিষয়ের অপকর্ষে পতন ঘটলেই নাটকে anti climax দেখা দেয়। এ্যান্টিক্লাইমেক্স এক কথায় অনাটকীয় উপসংহার।

অতিনাটক (Melodrama)

নাট্যপ্রসঙ্গে মেলোড্রামা শব্দটি সুপরিচিত। শব্দার্থের দিক দিয়ে মেলোড্রামার অর্থ গীতিবহুল নাট্য। গ্রীক ভাষায় melos অর্থ গান এবং drama মানে নাট্যক্রিয়া। ইংরেজী অভিধানে শব্দটির ব্যাখ্যা এইরূপ : a kind of romantic and sensetional drama, crude, sentimental, and conventional, with strict attention to poetic justice and happy endings. শব্দটির অর্থচাঞ্চল্য ঘটায় বর্তমানে অত্যধিক আবেগপূর্ণ ও আকস্মিক ঘটনার সমাহারকে মেলোড্রামা বলা হয়। পতৎপ্রকর্ষের মত অতি নাটকীয়তাও নাটকের একটি দোষ।

নাটকের আবেদন মুখ্যতঃ অনুভূতি ও আবেগের কাছে। শব্দের ধ্বনিব্যঞ্জনা ও সংলাপের গতিময়তা চরিত্রকে সজীব রাখে, অ্যাকশন ফুটিয়ে তোলার আবেগ সঞ্চার করে। নাটকের এই ক্রিয়া-তৎপরতা

মেলোড্রামার লক্ষণযুক্ত। অভিনয় কখনো সম্পূর্ণ বাস্তব হতে পারেনা। কোনো শিল্প কলাই বাস্তব নয়। তাই বলে বাস্তবের সংজ্ঞা 'যা—তা' নয়। শিল্পের বাস্তবতা 'বাস্তবের মতো' বলেই সামান্য অতিরঞ্জন শ্রোতার ভালো লাগে।

মহৎ-বিপর্যয় (Peripeteia and Discovery)

গ্রীক ভাষায় বিষাদনাটকে পেরিপিটি শব্দের অথ ভাগ্য বিপর্যয়। গোড়ায় শব্দটির অর্থ ছিল দুঃখের অবসানে সুখ বা নিষ্ঠুর প্রকৃতির চিত্তে মানুষের প্রতি দয়ার উদ্রেক—ইত্যাদি। "The Peripeteia was at first a change from sorrow to joy—joy in the rebirth of the beneficent power of nature.[৫৮]

নাটকে ঘটনা সহসা এমন মোড় নিতে পারে যা পূর্বাহ্নে অনুমান করা যায় না। এমনকি বিদগ্ধ্য শ্রোতার সন্ধানী দৃষ্টিতেও ধরা পড়ে না। উৎকণ্ঠা, দ্বন্দ্ব ও সংঘর্ষ সংলাপের বাহুবন্ধনে আবদ্ধ থেকে এত দ্রুতগতিতে অগ্রসর হতে থাকে যে তাদের সত্য বলে বিশ্বাস না করে উপায় থাকে না। কিন্তু সহসা সংকটপ্রবাহের গতিপথে দ্বন্দ্বমুখর সংলাপ এমন এক সত্য উদ্ঘাটিত করে দেয় যার আলোকে আগের বিশ্বাস ভেঙে পড়ে এবং তা মিথ্যা বলে প্রতীয়মান হয়।

মহৎ-বিপর্যয় সংকটকে ঘনীভূত করে আনে। নতুন বিপর্যয়ে নায়ক-নায়িকার বর্তমান সাফল্য ও অভীষ্ট আকাঙ্ক্ষা—দুইই ব্যর্থ হতে পারে। সেকস্‌পীয়ারের "ম্যাকবেথ" নাটক তার শ্রেষ্ঠ নিদর্শন। রামায়ণের রাবণ চরিত্রের পরিণাম একটি 'মহৎ-দৃশ্য'। তাই তাঁর অন্তিমদশা আমাদের চিত্তে দুঃখ ও শ্রদ্ধার উদ্রেক করে। বিপর্যয়ের মাধ্যমে ভীষণ-সুন্দর অথচ চমকপ্রদ এক শিল্পরূপের আবিষ্কারকে বলা হয় পেরিপিটী ও ডিস্‌কভারি। আর্চার সাহেব যাকে বলেছেন, The theory of great scene. Such a scene is of the very

৫৮। WILLIAM ARCHER. Play-Making, P. 260—62

marrow of drama. It is a play within a play, a concentrated, quintessentiated crisis.[৫৯] পেরিপিটী ও ডিসকভারি রীতি দ্বারা সংলাপকেও দ্বন্দ্বমুখর করা যায়। প্রশ্ন, পাল্টা প্রশ্ন; উত্তর প্রত্যুত্তর—এমনি করে যুক্তিবাহী সংলাপ ঘটনাকে একটি থেকে আর একটি দ্বন্দ্বে ঠেলে দিতে পারে। ক্রাইম নাটকের রহস্য উদ্ঘাটনে এই রীতি বিশেষ সহায়ক। শচীন সেনগুপ্তের 'তটিনীর বিচার' এই নাট্যারীতির উৎকৃষ্ট উদাহরণ।

অন্তরাগ (Catharsis)

এ্যারিস্টটল Poetics গ্রন্থে ক্যাথারসিস শব্দটিকে 'বিষাদ-নাটকের মহৎশিক্ষা' অর্থে ব্যবহার করেছেন। Theory of catharsis অনুযায়ী বিষাদনাটক 'Pity and terror' অর্থাৎ দুঃখ ও প্রচণ্ড ভীতি রূপায়ণ দ্বারা দর্শকের অনুভূতিকে পরিশুদ্ধ করে। জন গ্যাসনার এই অনুভূতিলব্ধ শিক্ষালাভকে বিশ্লেষণ করেছেন এইরূপে, We tend to interpret this idea as signifying a therapeutic process by means of which the spectator identifies himself with the sufferers on the stage and so rids himself of his own demons.[৬০]

সামান্য ত্রুটিতে যদি একটি মহৎ চরিত্র বিপদগ্রস্ত হতে পারে তবে সাধারণ মানুষের জীবনে যেকোনো ত্রুটি ধ্বংসের কারণ হতে পারে। নাটকের এই সতর্কবার্তাই এ্যারিস্টটলের মতে মহৎ-শিক্ষা।

Kitto সাহেব বিষাদনাটকের পরিসমাপ্তিকে 'অন্তরাগের রশ্মি আভার' সঙ্গে তুলনা করেছেন, The denouement of a tragic theme leaves an afterglow, a catharsis, in whose

---

৫৯। Ibid.

৬০। JOHN GASSNER. MASTERS OF THE DRAMA, P. 75

serene light we are content to sit while taking leave of the play.[৬১]

কবিগুরুর 'অস্তরবির রশ্মিআভায়' কথাটি তাঁরই আর একটি কবিতার কথা মনে করিয়ে দেয় ঃ

সূর্যাস্তের রঙে রাঙা ধরা যেন পরিণত ফল
আঁধার রজনী তারে ছিঁড়িতে বাড়ায় করতল।[৬২]

বিয়োগান্ত পরিণতির প্রশান্ত আলোকে আমাদের চিত্ত এক গভীরতম সত্যের সন্ধান পায়। গোটা নাট্যাকাশ মধ্যাহ্নসূর্যের মত আলোকিত করে দিয়ে দুঃখানলে দগ্ধ নায়ক-নায়িকা যখন বিদায় গ্রহণ করে কিংবা রাহুগ্রস্ত চাঁদের মত অন্ধকারে নিমজ্জিত হয়ে যায় তখন নাটক রসমাধুর্যে পরিণত ফলের মতই সার্থক হয়ে ওঠে। অন্ধকার যাদের গ্রাস করবে তাদের যত চিত্তাকর্ষক রূপে সৃষ্টি করা যাবে ততই আমাদের অনুভূতি ও আবেগের কাছে তাদের স্মৃতি স্থায়িত্ব লাভ করবে। সূর্যের অস্তরাগের সৌন্দর্য ও মাধুর্যের সঙ্গে বিষাদনাটকের দুর্দশাগ্রস্ত নায়ক-নায়িকার মহিমা তুলনীয় বিধায় "ক্যাথারসিস" শব্দের রূপান্তর করা হোল, "অস্তরাগ।"

৬১। H. D. F. KITTO. GREEK TRAGEDY, P. 93

৬২। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, লেখন (১০৭ নং কবিতা)

॥ ১৮ ॥

সংযমশীলতা

জীবনের মত নাটকেও সংযমশীলতার প্রয়োজন আছে। ভারতীয় শিক্ষা-সংস্কৃতির ক্ষেত্রে সংযমশীলতার ভূমিকা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। স্বভাবতই, বেতারনাটক সযত্নে লালিত একটি বিশিষ্ট ভাবধারাকে অবজ্ঞার আঘাতে ভেঙ্গে তছনছ করে দিতে পারেনা। শুধু ভারতবর্ষে কেন, পৃথিবীর প্রতিটি বেতারকেন্দ্রই জাতীয় ভাবধারার বাহক ও প্রচারক। প্রত্যেককেই জাতীয় ধ্যানধারণা ও ভাবাদর্শের সঙ্গে সঙ্গতি রক্ষা করে চলতে হয়। এই স্ব-আরোপিত নীতিবোধই বেতারকে অলিখিত সামাজিক দায়িত্ব পালনে বাধ্য করছে। সংযমশীলতার ব্যবহারিক দিকগুলি এই ঃ

১। গৃহপরিবেশ ঃ নাটকের বিষয় ও উপস্থাপনারীতি একটি পরিবারের সবার কাছে গ্রহণযোগ্য হওয়া বাঞ্ছনীয়। যে কোনো বলাৎকার দৃশ্যের আন্তরিক অভিনয় গৃহকোনে অত্যন্ত সংকোচের ব্যাপার। নৃশংসতা, পাপ ও গ্লানি মঞ্চনাটকের চেয়ে বেতারে বেশি পরিস্ফুট করা যায়। খুন-দৃশ্যের কথা ধরা যাক। ভয়াবহ পরিবেশ রচনাই এখানে মুখ্য উদ্দেশ্য। নাটকে মৃত্যু চরিত্রের অবলুপ্তি নয়, জাগরণ। খুনী কারো বুকে ছোরা ধীরেধীরে বসায়না বা কারও গলা গল্প করতে করতে কাটেনা। বেতারে সেই ব্যঞ্জনাই প্রকাশ পায় যখন কৃত-কর্মকে বুকে নিয়ে আবহসঙ্গীত তীব্রগতিতে উৎকর্ষ রচনার সহায়ক হয়।

২। শ্রুতির বন্ধনমুক্তি ঃ শব্দের গতিশীলতা বেতারকে সীমার বন্ধন থেকে মুক্ত রাখে। রেডিও খুললেই শব্দ শ্রুতিগোচর হয়ে যায়। "প্রতিটি কথা পূর্ণবয়স্কদের জন্য' এই ধরনের A মার্কা লোভনীয় নিষেধ বেতারনাটকে প্রয়োগ করা চলে না। পেশাদার মঞ্চের এই নিষিদ্ধ ফলটির দিক ছোটরা হাত বাড়াবেনা, বেতারতরঙ্গকে সেভাবে

বিস্ফুরিত করতে পারলে সমস্যার সুরাহা হোত। বি. বি. সি. এই সমস্যার সমাধান করেছে বড় হালকা ভাবে। B. B. C. পূর্ণবয়স্কদের জন্য "A" চিহ্নিত নাটক প্রচার করে অধিক রাত্রে। কথাটা অনুষ্ঠান সূচীতে ঘোষণা করে দেওয়া হয় যাতে বয়স্ক শ্রোতারা বাচ্চাদের ঘুম পাড়িয়ে দিতে পারেন। জলে ও হাওয়ায় রেখা টানা যায় না। অশ্লীলতার গোপন পসরা শুধু দেখবার সামগ্রী হলে অপ্রাপ্ত বয়স্কদের বঞ্চিত করা যেত। কান পাতলেই শোনা যায়, শুনতে বাধা কোথায়? উগ্র-আধুনিকতার দেশ বলে খ্যাত ফ্রান্সে অনাটকীয় এবং উদ্দেশ্যমূলক কামোত্তেজনা সেন্সরযোগ্য। B.B.C.-এর বিখ্যাত নাট্যপ্রযোজক ভ্যাল গিলগাড নারী পুরুষের যৌন সম্পর্ক নিয়ে একটি মূল্যবান কথা বলেছেন, 'প্রেমাসক্ত ব্যক্তি কি পুরুষ কি নারী—কদাচিৎ আত্মপক্ষ সমর্থনে সক্ষম'। দুটি মনের গোপনীয়তা পারস্পরিক বিশ্বাসের উপর প্রতিষ্ঠিত। একজন আঘাত দিলে অন্যজন মানসিক যন্ত্রনায় কাতর হয়। বন্ধুত্বের প্রতি কর্তব্যপরায়ণ না হলে দৈহিক মিলন পাশবিক আচরণের নামান্তর। উপযুক্ত নাটকীয় আবেগহীন আলিঙ্গন ব্যভিচার মাত্র। ভ্যাল গিলগাডের ভাষায়, It has always seemed to me that physical relationship unqualified by emotion is merely brutish.[৬৩]

Sex violence বা যৌন উত্তেজনা ভারতীয় সমাজে প্রচলিত আদর্শের পরিপন্থী। মঞ্চ, বাঈজির আসর বা নিষিদ্ধ এলাকাকে সমাজের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গরূপে কল্পনা করা হয় না। আমাদের সমাজের চরিত্রহীন ব্যক্তিও স্ত্রীর সতীত্বে শ্রদ্ধাশীল। বেতার-নাট্যকারকে সেকথা মনে রেখেই নাটক লিখতে হয়। তাঁর কল্পনায় মঞ্চস্থল একটি পরিবার এবং শ্রোতা স্বামী-স্ত্রী ও পুত্রকন্যা পরিবৃত সংসার। মঞ্চের শ্রোতারা পরস্পর অপরিচিত, লজ্জা ও সংকোচ তাদের মানসিক স্বাধীনতাকে পঙ্গু করেনা। সবাই সেখানে একই সলিলে স্নানার্থী। গৃহকোনের শ্রোতারা সম্পূর্ণ আলাদা—একে অপরের স্নেহ-শ্রদ্ধার সম্পর্কে জড়িত। মঞ্চের মানসিকতা গৃহকোনে বিরূপ প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করতে বাধ্য।

৬৩। VAL GIELGUD, YEARS IN A MIRROR, P. 213

যা কিছু আছে ও ঘটে তাই সত্য। সাহিত্য সত্যের স্বরূপ নিয়ে ততটা ভাবেনা যতটা ভাবে তার সৌন্দর্য নিয়ে। জীবনের অনেক সত্য গোপনে মাধুর্য ছড়ায়, সূর্যালোকে টেনে আনলে তাদের নগ্নতা চিত্ত-কোমলতায় আঘাত হানে, কখনো বা বিকৃত রূপ ধারণ করে। মঞ্চ, চলচ্চিত্র ও দূরদর্শন—এই তিনটি মাধ্যমের সঙ্গে বেতারের পার্থক্য মৌলিক। সংযমশীলতা বেতার অনুষ্ঠানের অন্যতম স্বাতন্ত্র্য এবং সম্পদ।

৩। স্বার্থ ঃ কতকগুলো দায়িত্ব বেতার প্রতিষ্ঠানকে সংযমশীল হতে বাধ্য করেছে। তন্মধ্যে রাষ্ট্রিক ও বাণিজ্যিক স্বার্থ প্রধান। কোনো বেতার প্রতিষ্ঠানই জাতীয় স্বার্থের বিরোধী হতে পারেনা। যেমন পররাষ্ট্র নীতি মেনে চলার দায়িত্ব। বাণিজ্যিক স্বার্থও সমান গুরুত্বপূর্ণ। একটি অসংযমী নাটক প্রচারে কোটি কোটি টাকার ব্যবসা ক্ষতিগ্রস্ত হতে পারে। আমেরিকায় বিতর্কিত বিষয় নিয়ে নাটক রচনার ঝুঁকি খুব বেশি। কারণ বিজ্ঞাপনদাতারা প্রত্যেক শ্রোতার রুচি ও মর্জি সম্পর্কে ভাবেন। তাঁরা শ্রোতাকে রাগাতে ইচ্ছুক নন। লেখককে আদর্শ আচরণ-বিধির কথা মনে রেখেই বেতার নাটক লিখতে হবে।

এই ধরনের বাস্তব সমস্যা থেকেই ধীরে ধীরে জন্ম নিয়েছে বেতার বিধি বা Radio Code. কোনো কোনো দেশে বেতার বিধিগুলি বিধিবদ্ধ, যেমন ভারতে; কোনো কোনো দেশে অলিখিত শাসনতন্ত্রের মত, যেমন ইংলণ্ডে।

॥ ১৯ ॥

বেতার বিধি (Radio Code.)

পূর্ববর্তী অধ্যায়ে আলোচিত বাধা-নিষেধ গুলিকে নিশ্চিত করার জন্য প্রচার-মাধ্যম যে লিখিত নিয়ম রচনা করে তার নাম Radio Code বা বেতার বিধি। রেডিও কোডের উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য এই যে, বিধিগুলো মেনে চলতে বাধ্য করার কোনো আইনানুগ ব্যবস্থা নেই। বিতর্ক বিষয় নিয়ে নাটক রচনার আগে, যে দেশের জন্য লিখতে হবে সেই দেশের আচরণবিধি অধ্যয়ন করে নেওয়া আবশ্যক যাতে নেহাৎ বিধিগত কারণে নাটকটি আটকে না যায়। আকাশবাণীর জন্য নাটক লিখতে হলে AIR CODE জানা আব্যশক। এখানে কয়েকটি সাধারণ বিধির উল্লেখ করা হচ্ছে ঃ

১। ব্যক্তিগত আক্রোশ পরিহার্য। ব্যক্তিগতভাবে কোনো রাষ্ট্র বা ব্যক্তির প্রতি লেখকের আক্রোশ থাকতে পারে। একটা নাটকীয় সুযোগ রচনা করে কৌশলে মনের জ্বালা মেটাতে নেই। ধরুন, নাটকে একটি চরিত্র কিছুটা অভদ্র ও প্রগল্ভ। তার বাচালতার প্রমাণ স্বরূপ হঠাৎ তার মুখে সংলাপ জুড়ে দেওয়া হোল, "ব্যাটা হারামজাদা (যাকে বলা হচ্ছে) অমুক (দেশের নাম) দেশের বাচ্চা।" এইরূপ সংলাপ আদর্শবিরোধী।

২। চরিত্র হনন পরিত্যাজ্য। মহাপুরুষ বা রাষ্ট্রনেতাকে হেয় প্রতিপন্ন করা ঠিক নয়। গালমন্দ করে কম বুদ্ধিমান শ্রোতাকে উত্তেজিত করা সহজ। চরিত্র হনন ও চরিত্র চিত্রণ এক কথা নয়।

৩। অসৌজন্য কাম্য নয়। বন্ধু রাষ্ট্রকে অসম্মানজনক আসনে বসাতে নেই। এটা এক দিকে পররাষ্ট্রনীতির পরিপন্থী অন্য দিকে শত্রুতা বৃদ্ধির সহায়ক। বিশ্বের দরবারে একটি দেশের

মানমর্যাদার মাপকাঠি দুটি—অনেক মিত্র, কম শত্রু। প্রচার-ধর্মী নাটকে বৈরীরাষ্ট্রের সমালোচনা করা যায়, দেশের বা মিত্ররাষ্ট্রের নয়। মঞ্চনাটক এই নীতি লঙ্ঘন করলে প্রতিক্রিয়া তীব্র হয় না, কারণ মঞ্চ ভৌগোলিক সীমায় আবদ্ধ। বেতার সর্বত্র শ্রুত হয় বলে মুহূর্তে প্রতিক্রিয়া ছড়িয়ে পড়ে। বিদেশে বসবাসকারী নাগরিকদের নিরাপত্তা বিঘ্নিত হওয়ার আশঙ্কা থাকে।

৪। ধর্মবিশ্বাসে আঘাত দিতে নেই। গোঁড়ামি, ধর্মান্ধতা, অস্পৃশ্যতা, সাম্প্রদায়িকতা, পণপ্রথা, নারী নির্যাতন, মদ্যপান, খাদ্যে ভেজাল, কালোবাজারি ইত্যাদি বিষয়ে নাটক লিখবার সময় মনে রাখতে হবে কারও ধর্মবিশ্বাসে যেন আঘাত না লাগে। ধর্মান্ধতা ও ধর্মবিশ্বাস এক নয়। উভয়ের মধ্যে আপাতঃসাদৃশ্য থাকে। অমিলটুকুকে স্পষ্ট তুলে ধরতে না পারলে প্রতিবাদের ঝড় উঠতে পারে। রামায়ণের হনুমান চরিত্রকে হেয় করার প্রতিবাদে ভারতে প্রায় আগুন জ্বলে উঠেছিল।

৫। রাষ্ট্রীয় প্রতীক সমালোচনার বিষয় নয়। জাতীয় পতাকা, জাতীয় সঙ্গীত ইত্যাদি বিষয়ে একই নীতি মেনে চলা উচিত।

৬। বিচারাধীন বিষয়ে মন্তব্য আদালত অবমাননার মধ্যে পড়ে।

৭। বেতার প্রতিষ্ঠান ধ্বংসাত্মক ভূমিকা নিতে পারেনা। বেতার অত্যন্ত সংবেদনশীল এক নিরপেক্ষ শ্রুতিযন্ত্র। একমাত্র যুদ্ধকালীন অবস্থায় শত্রুদেশের বিরুদ্ধে সরকারী প্রচার কখনো ধ্বংসাত্মক ভূমিকা নিতে বাধ্য হয়। এর দ্বারা দীর্ঘস্থায়ী শত্রুতার সৃষ্টি হতে পারে। বিজ্ঞানের আশীর্বাদে গোটা পৃথিবী এখন কুটুম্ব। বিদেশে বসবাসকারী নাগরিকের নিরাপত্তা বিঘ্নিত হতে পারে, এমন প্রচার আত্মঘাতী ঝুঁকি।

৮। ইংলণ্ডের মত উদার-দৃষ্টিভঙ্গির দেশেও টেলিভিসন এ্যাক্ট (১৯৬৪) কয়েকটি বাধানিষেধ আরোপ করেছে। যেমন

রুচিবিগর্হিত কাজ, অপরাধপ্রবণতা, বিশৃঙ্খলা সৃষ্টির প্ররোচনা ইত্যাদি। কর্তৃপক্ষের অনুমোদন ছাড়া ধর্মপ্রচার নিষিদ্ধ।[৬৪]

৯। আমেরিকার N. A. B. (National Association of Broadcasting) তেরটি দায়দায়িত্বের উপর গুরুত্ব আরোপ করেছে। শিশু, সমাজ, ধর্মপ্রচার, বিজ্ঞাপন ইত্যাদি বিষয়ক প্রচার-মানকে বিধি অনুযায়ী নিয়ন্ত্রিত করার জন্য রয়েছেন Code Authority Director.[৬৫]

সামাজিক ও পারিবারিক কল্যাণের আদর্শে গড়ে উঠেছে বেতারবিধি। অপরাধমূলক কার্যকলাপ নাটকে এমন ভাবে চিত্রিত করতে হবে যাতে অন্তত ভালো মানুষের মনে এই ধারণা বদ্ধমূল হয় যে পাপ ও অপরাধ মানুষকে ধ্বংসের পথে টেনে নেয়, সদ্‌গুণ মানুষকে সুখী করে। অপরাধ ও অপরাধীকে বড় করে তুললে অপরাধপ্রবণতা বৃদ্ধি পায়, আইনের উপর মানুষের আস্থা থাকেনা। পাশবিক হত্যা, বর্বরোচিত নির্যাতন, অসহ্য শারীরিক ক্লেশ—ইত্যাদির নিখুঁত রূপায়ণ আতঙ্ক সৃষ্টি করে। এইসব ক্রিয়া শিল্প-পরিমিতি ছাড়িয়ে গেলে নাট্যদেহ দুর্ঘটনায় পরিণত হয়। একই কারণে N.A.B. আত্মহত্যা দ্বারা সমস্যার সহজতম সমাধানকে অনুমোদন করেনা।

আকাশবাণীর বেতার-বিধিতে নাটকের বিষয়বস্তু সম্পর্কে কোনো বাধানিষেধ আরোপ করা হয়নি। AIR Code[৬৬] রক্ষার দায়িত্ব কেন্দ্র-অধিকর্তার। একমাত্র নির্বাচনী প্রচারের ক্ষেত্রে রাজনৈতিক দল ও কেন্দ্র-অধিকর্তার মধ্যে মতবিরোধ উঘলে বিষয়টি নিষ্পত্তি করেন কেন্দ্রীয় বেতারমন্ত্রী। অন্যথায় কেন্দ্র-অধিকর্তার সিদ্ধান্তই চূড়ান্ত।

৬৪। Television Act, 1964 12-13 Elizabeth 2, C21, Section 3 (quoted from British Broadcasting. Compiled by Anthony Smith,

৬৫। Television and Radio, GIRAUD CHESTER and GARNET R. GARRISON.

AIR CODE

Broadcast on All India Radio by individuals will not permit :—

1. Criticism of friendly countries.
2. Attack on religion or communities.
3. Anything obscene or defamatory.
4. Incitement to violence or anything against maintenance of law and order.
5. Anything amounting to contempt of Court.
6. Aspersions against the integrity of the President, Governors and Judiciary.
7. Attack on a political party by name.
8. Hostile criticism of any State or the Centre.
9. Anything showing disrespect to the Constitution or advocating change in the Constitution by violence, but advocating changes in the constitutional way should not be debarred.

(Foot-note)

(i) If a Station Director finds that the above Code has not been respected in any particular or particulars by an intending broadcaster he will draw the latter's attention to the passages objected to. If intending broadcaster refuses to accept the Station Director's suggestions and modify his script accordingly, the Station Director will be justified in refusing his or her broadcast.

চরিত্রায়নের অঙ্গ নয়। মঞ্চনাটকে কল্পনার সততা রক্ষিত হয় না। অভিনেতা যে চরিত্র নয়, একথা দর্শকরা অনুভব করেন। বেতারে কল্পনা ও বাস্তবতার সহাবস্থান।

বেতার মঞ্চনাটককে প্রভাবিত করেছে। বেতারনাটকের নিয়ন্ত্রণ অনুসরণ করে মঞ্চনাটক সংহত হয়েছে। উপকাহিনীর সংখ্যাও হ্রাস পেয়েছে। আধুনিক একাঙ্কিকার মঞ্চায়ন বেতারধর্মী। আবহ-সঙ্গীত, শব্দসংকেত, প্রতিধ্বনি, কণ্ঠস্বর নিয়ন্ত্রণ ইত্যাদি বেতার-কৌশল। বেতারনাটকের ক্ষিপ্রতা মঞ্চনাটক গ্রহণ করেছে।

ছোট গল্পের মত একাঙ্কিকাও বেতারোপযোগী রচনা। প্রয়োজনীয় মঞ্চ নির্দেশগুলোকে সংলাপে বা ধ্বনি-সংকেতে রূপান্তরিত করতে হবে। যেমন, গলসওয়াদির 'দি লিটল ম্যান' নাটিকায় তিনটি দৃশ্য পরপর এমন সুন্দরভাবে সাজানো যে, অতি সহজেই বেতারোপযোগী করা যায়। প্রথম দৃশ্য প্লাটফর্ম থেকে ট্রেন ছাড়া পর্যন্ত, দ্বিতীয় দৃশ্য ট্রেন কামরায় এবং শেষ দৃশ্য গন্তব্য স্টেশন। তিনটি দৃশ্যের অন্বয়-সূচক শব্দ-সংকেত যথাক্রমে প্লাটফর্ম পরিবেশ (কোলাহল, চা চা শব্দ), ট্রেন চলার শব্দ (হুইসল) এবং ধীরে ট্রেন থামার শব্দ।

পূর্ণাঙ্গ বড় দৈর্ঘ্যের নাটকের পরিধি ব্যাপক, জটিল ও সমস্যা কণ্টকিত। নাট্য-চরিত্রকে সংকট-সুতোয় বেঁধে উৎকন্ঠাকাশে উড়িয়ে দিয়ে নিয়ন্ত্রিত রাখা এবং উপসংহারে নামিয়ে আনা দক্ষতার ব্যাপার। শিক্ষার্থী তথা উৎসাহী তরুণ নাট্যকারগণ প্রথমে ছোটগল্প বা একাঙ্কিকার নাট্যরূপ রচনায় ব্রতী হতে পারেন।

বেতার ও চলচ্চিত্র

দুটোর পাণ্ডুলিপি সম্পূর্ণ আলাদা। চলচ্চিত্রে শব্দ-সংকেত, সঙ্গীত, মুখভঙ্গি, অঙ্গসঞ্চালন, বসন ও ভূষণ, দৃশ্য, আলো এবং অন্যান্য মঞ্চসজ্জা বিস্তৃত ও বিচ্ছিন্ন পটভূমিকায় চিত্রায়িত হয়। এখানে ছবি সবাক হয়, বেতারে কথা ছবি আঁকে। চিত্রনাট্য চূড়ান্ত

এক কৃত্রিম শিল্প-সমাহার, বিচ্ছিন্ন সৌন্দর্যের সমাবেশ; বেতারনাটক রচনার অকৃত্রিম রূপায়ণ। চলচ্চিত্রের অভিনয় ও ক্যামেরা অনির্দিষ্ট-কাল পর্যন্ত প্রসারিত হয়ে পূর্ণতা লাভ করে। বেতারনাটকের অভিনয় ও প্রযোজনা নির্দিষ্ট সময়ে পূর্ণতা লাভ করে। রচনা থেকে কোনো অংশই বিচ্ছিন্ন নয়। বেতারনাটকের পাণ্ডুলিপি প্রকৃতপক্ষে সংলাপ-লিপি মাত্র। সংলাপই আনুষঙ্গিক দিকগুলো দ্বারা সমৃদ্ধ ও সমুজ্জ্বল হয়ে গল্পের আবর্ত রচনা করে। চলচ্চিত্রের পাণ্ডুলিপি পরিচালনা-নির্দেশে পরিপূর্ণ। নির্দেশনামার সুদীর্ঘ প্রস্তুতির মাঝে মাঝে দৃশ্য ও সংলাপ সহ চরিত্র আত্মপ্রকাশ করে। পরিকল্পনার বিস্তৃত বর্ণনা ও নানাবিধ ছক সমূহের অরণ্য হতে সংলাপ খুঁজে বের করা পরম ধৈর্যের ব্যাপার। ছায়াছবি কৃষ্ণনগরের পুতুলের মত চমৎকার শিল্পকর্ম। কিন্তু পুতুলের মূল উপাদান মাটি থেকে শুরু করে শেষ টানের প্রতিটি পর্ব পর্যবেক্ষণ ধৈর্য ও সময় সাপেক্ষ ব্যাপার। চলচ্চিত্রের পাণ্ডুলিপি সাহিত্য-রসশূন্য, বেতারনাটকের পাণ্ডুলিপি সাহিত্য গুণসমন্বিত।

বেতার ও দূরদর্শন

বেতার ও চলচ্চিত্রের সমন্বিত রূপ দূরদর্শন। বেতারনাটকের কাহিনী-বিন্যাস ও রূপায়ণ-সংহতির সঙ্গে দৃশ্যতা জুড়ে দিলেই দূরদর্শনের স্বরূপ নির্ণীত হয়। এর মনোরঞ্জনের দিকটি হুবহু বেতারনাটক থেকে তুলে আনা। Goodman Ace এর মন্তব্য, "Television is radio with the added dimension of a little sight. The entertainment has been "transplanted almost in tact from radio"[৬৮] রচনা ও প্রযোজনা রীতির দিক দিয়ে দূরদর্শন চলচ্চিত্রধর্মী, এইজন্য দূরদর্শনকে গৃহ-সিনেমা বলা হয়।

৬৮। GOODMAN ACE, The Book of Little Knowledge, P-21-22

॥ ২১ ॥

জনপ্রিয়তা

বেতারনাটক ভারতীয় শিক্ষা-সংস্কৃতির ধারক, বাহক ও সম্প্রসারক। শ্রোতারা বেতারনাটকে ভিন্ন স্বাদ কামনা করেন। প্রমাণ, সপরিবারে পূর্ণবয়স্কদের A মার্কা নাটক দেখতে অভ্যস্ত ব্যক্তিরাও বেতারনাটকে শুচিতা রক্ষার পক্ষপাতী। এর মধ্যে একটি মনস্তাত্বিক সত্য নিহিত রয়েছে যার নাম চরিত্র সনাক্তকরণ বা identification of character. ধরা যাক মঞ্চে বলাৎকার দৃশ্যের অভিনয় হচ্ছে। ঐ চরিত্রে যিনি অভিনয় করবেন মঞ্চে তাকে চাক্ষুষ দেখা যাবে। তার স্বাস্থ্য, রূপ ও শারীরিক গঠন নিয়ে তিনি যখন বলাৎকৃতার দুর্দশা প্রাপ্ত হবেন তখন বয়স্ক দর্শকরা নিষিদ্ধ ফল প্রাপ্তিতে উত্তেজিত হবেন। তাঁদের সান্তনা এই যে, তাঁদের কোনো নিকট আত্মীয়ার সঙ্গে অভিনেত্রীর সাদৃশ্য নেই। শ্রুতিনাট্যে শরীর দৃশ্য নয় অতএব বলাৎকৃতার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ আত্মীয়ার সাদৃশ্য কল্পিত হতে পারে। এ ছাড়া আরও কয়েকটি দুর্লঙ্ঘ্য বাধার জন্য মঞ্চ বেতার-নাটকের জনপ্রিয়তা কেড়ে নিতে সমর্থ হয়নি। যথা, (ক) বেতার-শ্রোতা স্বগৃহে একান্তে এবং পরিপূর্ণ বিশ্রান্তভঙ্গিতে শোনার আনন্দ উপভোগ করতে পারেন। (খ) বেতার এক সচল নাট্যশালা। সীমা অতিক্রম করে সে মুহূর্তে অসংখ্য মানুষের একান্ত সন্নিধ্যে উপনীত হতে সক্ষম। মঞ্চ স্থবির। গৃহপ্রবেশের অধিকার তার নেই। (গ) মঞ্চে শ্রোতারা পরাধীন। টিকিট সংগ্রহ, গৃহত্যাগ, যাতায়াত, অর্থব্যয়—এই বাধাগুলো অতিক্রম করে শ্রোতা যখন রঙ্গালয়ে প্রবেশ করেন, তখন নাটকটি নিম্নমানের হলেও অনিচ্ছা সত্বে বসে থাকতে বাধ্য হন। "কষ্ট করে এত দূরে এসে পড়েছি যখন তখন শেষ করে যাই"—এই মনোবৃত্তি তখন প্রাধান্য লাভ করে। বেতার-শ্রোতার হাতের কাছেই রয়েছে রেডিওর নব্ (knob)। ভালো না লাগলে রেডিও বন্ধ করে দেওয়ার অধিকার ও ক্ষমতা শ্রোতার নিয়ন্ত্রনাধীন। (ঘ) কর্মব্যস্ত জীবনে আরও পাঁচটা জিনিসের মত আনন্দও আমরা

দ্রুত এবং অনায়াসে পেতে চাই। বেতারনাটক সর্বতোভাবে আমাদের সেই দাবি পূর্ণ করে। মঞ্চে নির্দিষ্ট আসনে কয়েক ঘন্টা বসে কাটানো ক্লান্তিকর। কয়েকটি বিশেষ গুণে বেতারনাটক জনপ্রিয় ঃ

ক) ট্রানজিস্টরের স্থানান্তরযোগ্যতা। (Transistorisation and Transportability)। স্থির অথবা গতিশীল অবস্থায় নাটক শোনার সুবিধা হয়।

খ) শব্দের গতিপরিবর্তন ক্ষমতা। আলোক প্রতিসরণ সূত্র অনুযায়ী মাধ্যম ছাড়া দিক পরিবর্তন করেনা। চক্ষু-ইন্দ্রিয় শরীরে নির্দিষ্ট পরিমাপে বসানো। শরীর দিক পরিবর্তন না করলে চোখ সর্বত্র দৃষ্টিপাত করতে পারেনা। দূরদর্শনের দাবি আলো ও চোখ মাধ্যম ও গতিপরিবর্তনের উপর নির্ভরশীল। বেতার দূরত্ব ও দৃশ্যের বাধা অতিক্রমে সক্ষম। শব্দের এই অভিসারগুণ দূরদর্শনে নেই।

গ) পরিবেশন ক্ষমতার দ্রুততা। তুলনামূলকভাবে বেতারে পরিবেশন দ্রুত ও সহজ।

ঘ) সমীক্ষায় জানা গেছে, দূরদর্শন বেতারের চেয়ে তিনগুণ প্রভাব বিস্তার করে। কিন্তু বেতারের প্রভাব অধিক ব্যাপক।

ঙ) বেতারনাটক পৃথিবীর কোথাও জনপ্রিয়তা হারায়নি। বি. বি. সি'র বেতারনাটক টি. ভি, নাটকের চেয়ে জনপ্রিয়।

।। ২২ ।।

অভিনয়

নাটকে বর্ণিত চরিত্রের স্বভাব রূপায়ণের নাম অভিনয়। চরিত্র নাট্যকারের সৃষ্টি। অভিনেতা ও অভিনেয় চরিত্রের মধ্যে যে শিল্প-সম্পর্ক তার যথাযথ রূপায়ণই অভিনয়ের স্বরূপ। পরিচালক নাট্য-কারের কল্পনাকে রূপায়িত করেন অভিনেতা-অভিনেত্রীর মাধ্যমে। চিত্রকরের হাতে যেমন তুলি, প্রযোজকের হাতে তেমনি অভিনেতা। অভিনয় সেই তুলির টান।

কণ্ঠস্বর, বাচনভঙ্গি, স্বর-নিয়ন্ত্রন ও কায়িক কৌশল মোটামুটি এই ক'টি অভিব্যক্তি একজন শিল্পীকে নাটকের কোনো নির্দিষ্ট চরিত্র রূপায়ণের জন্য নির্বাচিত করে। রচনায় নাটকের শাসনতন্ত্র নিহিত থাকে। প্রযোজনায় সেই শাসনতন্ত্র জীবন্ত হয়ে ওঠে। অতএব রচনার উৎকর্ষ প্রযোজনাকে প্রভাবিত করে, পরিচালনা অভিনয়কে নিয়ন্ত্রিত করে। রচনা, প্রযোজনা ও অভিনয়—এই তিনের ওতপ্রোত জড়িত সম্পর্ক নাটকের ভাগ্য নির্ধারণ করে। তিনটি পর্বের মধ্যে সামঞ্জস্য থাকা বাঞ্ছনীয়। এর যে কোনো একটির দুর্বলতা অন্য দুটিকে সংক্রমিত করতে বাধ্য। রচনা ও প্রযোজনার উপর অভিনয়ের এই নির্ভরশীলতার কথা মনে রেখে জন্ গিলগাড অভিনয়ের সংজ্ঞা নিরূপণ করেছেন এইরূপে ঃ Acting is a flexible contributory form of art, depending as it does on the fusion of author, director and a mixed team of personalities working on a text.[৬৯]

এই সংজ্ঞাটি মঞ্চাভিনয় সম্পর্কিত হলেও বেতারনাটক অভি-নয়ের ক্ষেত্রেও সত্য। 'a mixed team of personalities working on a text' কথাটা বাদ দিলে সংজ্ঞাটি বেতারনাটকের ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য।

৬৯। JOHN GIELGUD, STAGE DIRECTIONS, P.—113

বেতারনাটকের অভিনয়-রীতি ও শিল্পকৌশল ব্যাখ্যা এই গ্রন্থের আলোচ্য বিষয় নয়। সংলাপ ও শব্দ অভিনয়ধর্মী না হলে প্রযোজিত রূপ নিখুঁত হতে পারে না। লেখককে তাই নাটক রচনার সময় অভিনয়রীতির কথাও মনে রাখতে হয়। পরবর্তী বিশ্লেষণে দেখা যাবে, মঞ্চনাট্যের ধারণা, কল্পনা ও অভিজ্ঞতা বেতারনাটক রচনায় কত ক্ষুদ্র অবদান জোগায়। গল্প-প্রতিমার শব্দদেহে অভিনয়-গুণ আরোপ করে নাটকের বাণীমূর্তি রচনা করতে হবে। অদৃষ্ট অভিনয়কে অরূপের মধুর্যে ভরিয়ে দিতে হবে যাতে মূর্তির রূপ শ্রোতার মনকে আকাশে ভাসিয়ে দেবেনা, সীমার বাঁধনে আবদ্ধ রাখবে। শব্দ-তরঙ্গে ভেসে এলেও নাটক যে বাস্তব কিছু এই সত্য প্রতিষ্ঠার জন্য নাটকের এই বাস্তবায়ন অতি মূল্যবান।

মঞ্চ ও বেতার—এই দুটি অভিনয়-মাধ্যমের সাদৃশ্য ও বৈসাদৃশ্য-গুলোর তুলনামূলক আলোচনা থেকে বেতারনাটকের অভিনয়-বৈশিষ্ট্য নিরূপণ করা যায়ঃ

এক) মঞ্চনাটকে অঙ্গভঙ্গি আছে, বেতারনাটকে অঙ্গভঙ্গির অভিনয় ধরা পড়ে কণ্ঠস্বরে। মুখবিকৃতি নেই, বিরক্তিকর কণ্ঠস্বর শোনা যায়। অভিনেত্রীর চোখে জল ঝরেনা অথচ তিনি কাঁদেন।

দুই) মঞ্চে অভিনেতা কথা বলেন অভিনেতার সঙ্গে, বেতারে মাইক্রো-ফোনের সঙ্গে।

তিন) মঞ্চে বয়সের ভূমিকা স্বীকার্য। ব্যতিক্রম ঘটলে মেক-আপ দ্বারা পুষিয়ে নিতে হয়। বেতারে বয়স নির্ধারিত হয় কণ্ঠস্বর দ্বারা। অষ্টাদশী তরুণী চল্লিশোর্ধ মায়ের ভূমিকায় নির্বাচিত হবেন যদি তাঁর কণ্ঠস্বর সেই image বা রূপবন্ধ সৃষ্টি করে। অনুরূপভাবে চল্লিশোর্ধ কোনো রমণী ষোড়শী তন্বীর ভূমিকায় অভিনয়ের সুযোগ পেতে পারেন যদি তাঁর কণ্ঠস্বর তাঁকে সেই আসনে স্থাপিত করে।

চার) মঞ্চে রূপসীর রূপ বা পুরুষের শারীরিক গঠন কল্পনার ব্যাপার নয়, প্রত্যক্ষ করাতে হবে। বেতারে দৈহিক সৌন্দর্য ফুটিয়ে

তুলবে সংলাপ, তেজ ফুটিয়ে তুলবে তেজোদ্দীপ্ত কণ্ঠস্বর ও বলিষ্ঠ বাচনভঙ্গি। একজন পরমাসুন্দরী অভিনেত্রী ঝির ভূমিকায় নির্বাচিত হতে পারেন যদি তাঁর কণ্ঠস্বরে না থাকে নায়িকার ইমেজ। একজন শ্রীহীনা মহিলা অনায়াসে সুন্দরী নায়িকার ভূমিকায় নামতে পারেন যদি তাঁর কণ্ঠস্বর বলে 'আমি সুন্দরী, আমি তন্বী, আমি নায়িকা।' একজন হরিণী-নয়না চোখ না বুজেও 'রজনী' চরিত্রে অভিনয় করতে পারে। মঞ্চে অন্ধকে অন্ধই সাজতে হয়।

মঞ্চে নারী-পুরুষের দৈহিক মিলন ঘটতে পারে, অবৈধ প্রেম-প্রণয় বোঝাতে দুজন অভিনেতা ও অভিনেত্রী পরস্পরের দেহকে স্পর্শ করেন, বেতারে তেমনটি ঘটে না। মঞ্চে, চলচ্চিত্রে বা দূরদর্শনে দ্রৌপদীর বস্ত্রহরণ-দৃশ্য দেখাতেই হবে। বেতারে সংলাপে ও অভিনয়ে নিঃসহায় দ্রৌপদীর শ্লীলতাহানির অভিব্যক্তি দেখাতে হবে, দেহ স্পর্শ করার কোনো অবকাশ নেই।

ছয়) দৈহিক আদর, চুম্বন, রমণ, নির্যাতন ইত্যাদি স্বরক্ষেপণের সূক্ষাতিসূক্ষ্ম প্রয়োগনৈপুণ্য দ্বারা ফুটিয়ে তুলতে হবে। মঞ্চে এসবের প্রত্যক্ষ প্রদর্শন অনিবার্য।

সাত) মঞ্চে অভিনেতা শব্দক্ষেপণ ব্যাপারে অসাবধান হলেও চরম ক্ষতির আশঙ্কা নেই। বেতারে আছে। অনিয়ন্ত্রিত উচ্ছ্বাস মাইক্রোফোনে শব্দের বিস্ফোরণ ঘটাতে পারে। প্রবল ভাবাবেগ কণ্ঠস্বরকে বিকৃত করে দিতে পারে।

আট) স্টুডিও ঃ—শব্দপ্রতিরোধক স্টুডিও বা অনুষ্ঠান রেকর্ডিং-গৃহ। ইহা বিভিন্ন আয়তন ও আকৃতি বিশিষ্ট হতে পারে। একটি স্টুডিওতে এক বা একাধিক মাইক্রোফোন বসানো থাকে। ড্রামা-স্টুডিওর মাইক্রোফোন প্রয়োজন মত এদিক ওদিক স্থানান্তর করা যায়। নাটকের স্ক্রিপ্ট বা পাণ্ডুলিপির কপি দেওয়া হয় প্রত্যেক অভিনেতাকে।

রবার্ট এস হিলিয়ার্ড[১০] মাইক্রোফোন ও শিল্পীদের পঞ্চবিধ অবস্থানরীতির উল্লেখ করেছেন। নিচের ছবিতে পঞ্চবিধ অবস্থান ও ফলশ্রুতি দেখানো হোল ঃ